326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 11 BUCUREȘTI Nr. 4

1966

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Inv. 12380

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
prof. H. H. STAHL

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; ROMULUS VULCĂNESCU; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; O. BÎRLEA; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacție:

AL. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tom 11 — 1966 — Nr. 4

SUMAR

Pag.

STUDII

GHEORGHE CIOBANU, Modurile cromatice în muzica populară românească 309

NICOLAE RĂDULESCU, Lazăr — o versiune românească a eroului vegetaţional 319

G. SULIŢEANU, Factorii evoluţiei muzicii dansurilor populare . . . 341

ADRIAN VICOL, Contribuţii la studiul „structurii arhitectonice" a melodiilor cu refren 353

CORNELIU GEORGESCU, Hăulitul din Oltenia subcarpatică 371

MATERIALE

ALEXANDRU I. AMZULESCU, Menţiuni despre dinamica procesului de perindare a cintecelor 387

NOTE ŞI RECENZII

EUGENIA CERNEA, V. E. Gusev, *Probleme de folclor în istoria esteticii.* 397

N. Kaufman, *Muzica populară în regiunea Pirinilor* 399

FLOREA BOBU FLORESCU, Ingeborg Weber-Kellermann, *Erntebrauch in den ländlichen Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts, auf Grund der Mannhardtbefragung in Deutschland, von 1865* Marburg, 1965 . 400

PAVEL RUNĂNDOIU, Elli — Kaija Königäs and Pierre Maranda, *Structural Models in Folklore.* Midwest Folklore, vol. XII. 402

VASILE D. NICOLESCU, Ioan R. Nicola, Ileana Szenik şi Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical* 403

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 4, p. 307—408 Bucureşti, 1966

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

Inv. 12380

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 11 1966 No 4

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

GHEORGHE CIOBANU, Les modes chromatiques dans la musique populaire roumaine 309

NICOLAE RĂDULESCU, Lazăr — une version roumaine du héros du culte de la végétation 319

G. SULIŢEANU, Les facteurs de l'évolution de la musique des danses populaires 341

ADRIAN VICOL, Contribution à l'étude de « la structure architectonique » de la mélodie à refrain 353

CORNELIU GEORGESCU, Le *hăulit* en Olténie sous-carpatique . . 371

MATÉRIAUX

ALEXANDRU I. AMZULESCU, Quelques mentions sur le processus de circulation des chansons 387

NOTES ET COMPTES RENDUS

EUGENIA CERNEA, V. E. Gusev, *Problèmes de folklore dans l'histoire de l'esthétique* 397

N. Kaufman, *La musique populaire dans la région des Pirini* . . . 399

FLOREA BOBU FLORESCU, Ingeborg Weber-Kellermann, *Erntebrauch in den ländlichen Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts, auf Grund der Manhardtbefragung in Deutschland, von 1865*, Marburg, 1965 400

PAVEL RUXĂNDOIU, Elli-Kaija Königäs and Pierre Maranda, *Structural Models in Folklore*. Midwest Folklore, vol. XII. 402

VASILE D. NICOLESCU, Ioan R. Nicola, Ileana Szenik et Traian Mîrza, *Cours de folklore musical* 403

https://biblioteca-digitala.ro

MODURILE CROMATICE ÎN MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

GHEORGHE CIOBANU

Scopul studiului de faţă este, pe de o parte, să facă o prezentare succintă a modurilor cromatice care se întîlnesc în folclorul românesc, iar pe de altă parte să încerce o stratificare a acestor moduri, căutînd în acelaşi timp să determine originea lor în folclorul românesc. Înainte de prezentarea modurilor, considerăm că sînt necesare cîteva precizări, şi anume:

1. În marea sa majoritate, folclorul românesc foloseşte scări şi moduri diatonice. Cele cromatice sînt prezente totuşi şi ele, cu frecvenţă şi circulaţie diferite de la o regiune la alta, în mai toate genurile creaţiei noastre populare.

2. Includem între modurile cromatice şi pe acelea pe care unii teoreticieni le consideră că aparţin genului enarmonic. Pentru noi, în studiul de faţă, singura condiţie pentru ca un mod să fie trecut în rîndul celor cromatice este să cuprindă unul sau două intervale de secundă mărită. Gruparea diferitelor structuri modale o facem după locul primei secunde mărite.

3. În folclorul românesc nu întîlnim melodii cromatice construite în cuprinsul unui tetracord mărit — cu toate că în Bihor, de pildă, se practică intonarea directă a tritonului (1.No. 55, 121, 123 etc.)—, după cum nu întîlnim melodii construite în cuprinsul unui tetracord micşorat. Cazurile de melodii tricordice cu ambitus de cvintă mărită sînt rarisime (2. No.20 ab). Nu întîlnim nici melodii cromatice construite în cuprinsul unui pentacord mărit, ci numai a pentacordului cu ambitus de cvintă perfectă.

4. Avînd în vedere că echurile bizantine, ca şi makamurile orientale nu sînt caracterizate atît prin anumite scări—chiar dacă la turci, în timpul de faţă, prin makam se înţelege mod—, cît printr-un complex de elemente şi că de la popor la popor există un specific în felul de a combina treptele modurilor—care duce la unele structuri modale specifice—, nu vom acorda denumiri scărilor şi modurilor pe care le vom prezenta, ci le vom da un număr de ordine. Vom face totuşi apropieri de makamurile orientale şi

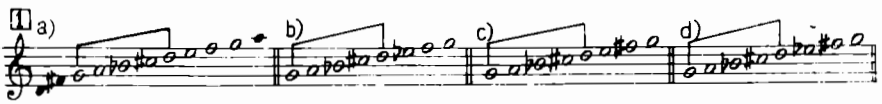
Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 4, p. 309--318. Bucureşti, 1966

https://biblioteca-digitala.ro

de scările psaltice pentru a putea fi mai ușor urmărit de cei obișnuiți cu aceste denumiri. Întrucît scara cromatică, privită ca înșiruire a unor trepte, poate fi întîlnită la mai multe popoare, vom indica prin croșete structura fiecărei scări, în scopul de a preciza în felul acesta structura modală folosită de poporul român și, totodată, pentru a ne da seama mai bine în ce măsură apropierile făcute sînt sau nu sînt juste.

★

Cromaticul 1. În ordinea pătrunderii în cît mai multe genuri ale creației populare și a răspîndirii teritoriale, locul prim îl ocupă *cromaticul cu secunda mărită între treptele 3—4.* În cadrul acestuia distingem cîteva structuri modale pe care le indicăm prin litere :



Structura a) este întîlnită, cu ambitus numai de cvintă, în *bocete* și în *colinde* (în provinciile Banat, Transilvania și Maramureș); iar cu ambitus mai mare—dansurile depășesc adesea octava—o întîlnim în *doine*, în *repertoriul păstoresc*, în *balade*, în *cîntece de nuntă*, în *cîntece de stea și de vicleim*, în *cîntecul propriu-zis* și în *dansuri* aproape pe întreg cuprinsul țării.

Cîntările echului VI psaltic care sfîrșesc pe treapta *sol* (Δ i) folosesc o scară similară. Aceeași ordine a intervalelor o prezintă scara karnatică *hâmovasantha* (3.326), nu știm însă dacă și structural sînt identice. Această rezervă rămîne valabilă pentru toate scările karnatice.

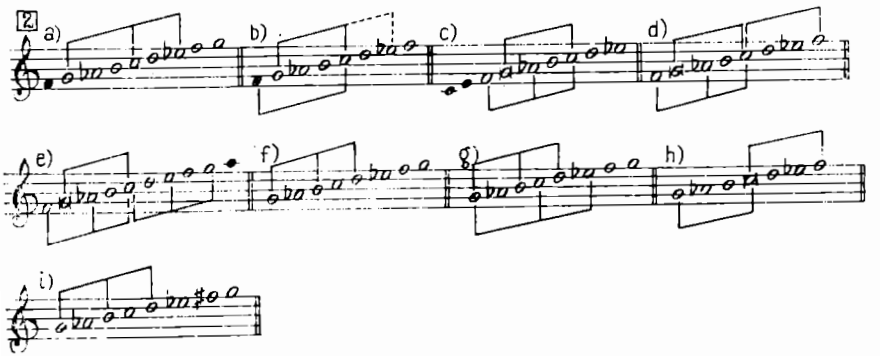
Structura *b* se întîlnește mult mai rar, în *balade*, în *cîntece propriu-zise* și în *dansuri* (în Muntenia și Oltenia). Toate melodiile în care a fost găsită sînt creații lăutărești, apărute în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, sub influența orașului în care cultura orientală era puternică. Nu-i găsesc asemănare decît cu scara karnatice *çanmukaprya* (3.326).

Dintre toate variantele structurale ale cromaticului *1*, cea de la *c* se întîlnește cel mai rar (Muntenia), numai în melodii de *dans* create de către lăutari în secolele al XVIII-lea — al XIX-lea. O scară similară întîlnim în cîteva *colinde* din Transilvania, dar în acestea treapta a cincea, pe care sfîrșesc, se impune ca treaptă principală, ceea ce ne face să credem că are altă origine. Dintre scările karnatice, acesteia îi corespunde modul *dhârmovati* (3. 326).

În ceea ce privește structura de la *d*, o întîlnim în primul rînd în melodii de *dans*, în cîteva *balade*, în *cîntece* create la oraș (Muntenia și Moldova). Se aseamănă cu scara enarmonică *Hisar*, așa cum o întîlnim în unele cîntări psaltice, și cu scara karnatică *çrimhandra* (3. 326). Poate fi întîlnită în melodii persane (4. 3081) și arabe (5. 2765). Este cunoscută în general sub denumirea de „gamă țigănească". Despre originea sa orientală în muzica românească — nu țigănească, în nici un caz — am scris într-un studiu apărut mai înainte (6).

https://biblioteca-digitala.ro

Cromaticul 2. Se caracterizează prin plasarea secundei mărite între treptele 2—3. Remarcăm chiar de la început marea sa varietate structurală.



În *colinde*, în *bocete* și în *cîntecele de vicleim* pe care le întîlnim în Banat, în Transilvania și în Valahia, ambitusul obișnuit al structurii modale de la *a* este de cvartă, sau de cvintă în *balade* (Muntenia) și în *cîntecele propriu-zise* (Banat, Muntenia și Moldova), ambitusul folosit este de cvartă pînă la nonă.

O scară identică structural întîlnim în unele cîntări ale echului VI psaltic. Aceeași structură prezintă makamul turcesc *hidjaz* (7.3006), poate și modul karnatic *vakhulabarna* (3 326).

Uneori, deși în melodie predomină primul tetracord al scării, la cezura principală apare cadența pe subfinală. În felul acesta ia naștere structura 2*b*, care apare ca o împletire a unui tetracord cu un pentacord. Această structură modală se întîlnește — din cîte cunoaștem pînă acum — în *colinde* și în *cîntece propriu-zise* din Banat, Muntenia și Moldova. În Banat se întîlnesc *colinde* care sfîrșesc pe treapta a patra (*do* în scara noastră). O scară similară celei de la *b* se întîlnește în unele cîntări ale echului VI psaltic, aici nu se cadențează însă pe subfinală.

Dacă în structura modală de la *b* subfinala se impune numai la cezura principală, în alte melodii întreaga piesă pare construită pe o scară de tip minor, care ar sfîrși pe treapta a doua (vezi 2*c*). Așa fiind, îți pui adesea întrebarea dacă nu este vorba în melodiile care folosesc această structură de cromaticul 1*a* care ar cadența pe treapta a doua. O asemenea scară nu am întîlnit în muzica psaltică și nu știm nici dacă va fi existînd ceva asemănător în muzica „orientală". În folclorul bulgar (9.No. 103, 613, 769, 825 etc.) și în cel sîrb (8. No. 134) întîlnim însă melodii care folosesc o asemenea structură modală. În folclorul românesc, această structură se întîlnește în *colinde* și în *cîntece propriu-zise* (Banat și Muntenia).

Scara de la 2*c* poate fi întîlnită uneori în variante ca cele de la *d* și *c*, prima în *cîntece propriu-zise* din Oltenia, iar a doua în Banat.

Structura modală de la *f* se întîlnește în *balade*, în *cîntece* și mai ales în *dansuri* de proveniență orășenească, apărute în secolele al XVIII-lea

https://biblioteca-digitala.ro

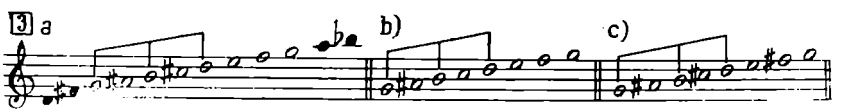
și al XIX-lea. O scară cu structura pentacord-tetracord, cum este aceasta, întîlnim și în echul VI psaltic, dar totdeauna folosită împreună cu o altă scară cu structura tetracord-pentacord. Numai cercetarea melodiilor — de care nu am dispus — ne-ar putea lămuri dacă makamurile orientale prezintă asemenea aspecte.

Așa cum în unele melodii am întîlnit îmbinări ale scărilor 1*a* și 2*a*, tot așa întîlnim melodii care apar ca îmbinări ale scărilor de la 2*a* și 2*f*, din care rezultă structura modală de sub litera *g*. Această formă se întîlnește în *colinde* și în *cîntece de stea* (Banat și Transilvania), în *balade* (Oltenia) în *cîntece de nuntă* (Muntenia) și în *cîntece propriu-zise* (Banat și Muntenia). Este structura modală cel mai des întîlnită în cîntările stihivanice ale echului VI psaltic.

În *cîntece de stea* și în *cîntece propriu-zise* din Moldova și Banat putem întîlni forma modală de sub litera *h*, în care melodia pare că ia naștere din împreunarea a două tetracorduri, avînd finala la mijloc. Numărul melodiilor în care a fost întîlnită această structură este destul de mic.

Structura modală care cuprinde două secunde mărite, cum este cea de sub litera *i* — pe care o întîlnim, ca și pe cea de la *f*, în *balade*, în *cîntece* și în *dansuri* de proveniență orășenească — se aseamănă la prima vedere cu makamul turcesc *hidjaskiar* (7. 3000), acesta prezintă însă structura tetracord-pentacord, ceea ce nu este același lucru. În ceea ce privește intervalele componente, această structură se aseamănă și cu *mayamalavagaula* din sistemul karnatic (3. 326), cu *kalingra* din sistemul modal *hindustanez* (3. 326), iar la arabi (5. 2731) și perși (4. 3069) cu makamul *hidjaz*.

Cromaticul 3. Este caracterizat de așezarea secundei mărite între treptele 1 și 2. Deși mai puțin răspîndit teritorial și mai puțin variat ca structură decît cele două cromatice precedente, cromaticul 3 se bucură de frecvență destul de mare, mai ales în Muntenia și în Oltenia.



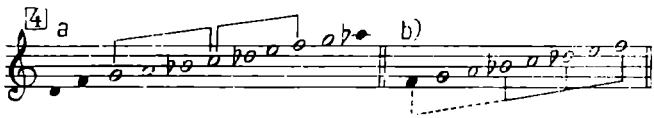
Structura cea mai des întîlnită este cea de la *a*. O aflăm în *repertoriul păstoresc* (Muntenia), Transilvania de sud și de est), în *balade* și în *doinele* de „dragoste" (Muntenia), în *cîntece propriu-zise* (Muntenia și Oltenia), în melodii de „strigat" (ținutul Năsăud din Transilvania), în *dansuri* (Muntenia, Oltenia și Dobrogea).Unele colinde din Dobrogea care folosesc doar ambitusul de cvintă, sfîrșesc pe treapta a treia. Structura modală 3*a* corespunde, în muzica psaltică, scării teoretice a ftoralei *mușlaar* (10. 136), dar melodiile care folosesc această ftora sfîrșesc regulat pe treapta a treia. N-am indentificat încă scara corespunzătoare în makamurile turcești, persane și arabe, deși originea acestei ftorale mușlaar pare să fie turcească. O scară similară prezintă modul karnatic *nâçikabharna* (3. 326).

Mult mai puțin răspîndit este cromaticul 3*b*. Melodiile care folosesc această structură provin — din cîte cunoaștem pînă acum — numai din

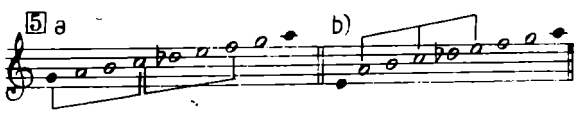
https://biblioteca-digitala.ro

Muntenia și aparțin genurilor : *cîntec de nuntă*, *baladă*, *cîntec propriu-zis*. Scara karnatică *vâgadeçvâri* (3. 326) se aseamănă cu aceasta.

Cît despre cromaticul 3*c*, l-am întîlnit numai în creațiile lăutărești — îndeosebi în Muntenia — ale secolului al XIX-lea, mai ales în *dansuri*. Are frecvența cea mai mică. O scară similară folosește, dintre modurile karnatice, *kosala* (3. 326).

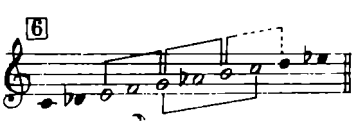
Cromaticul 4. Mai puțin frecvent întîlnit decît cromaticele prezentate mai sus, cromaticul 4 — care se caracterizează prin — *cvintă micșorată* și prin *secundă mărită între treptele 5—6* — poate fi întîlnit totuși în *balade* (Oltenia, Muntenia și Moldova) în *cîntece de nuntă* (Moldova), în *cîntece propriu-zise* (Muntenia, Oltenia, Moldova și Transilvania de sud) și în *dansuri* (Muntenia). În materialul românesc prezintă două aspecte :

Structura *a* poate fi întîlnită și în unele cîntări ale echului VI psaltic, după cum poate fi întîlnită la turci sub denumirea de *kardjagar* (7. 3002); iar cea de la *b* nu-și găsește echivalentul, după părerea noastră, nici în muzica psaltică și nici în makamurile orientale. Trebuie reținut însă că o structură similară se întîlnește în folclorul bulgar (11. 270).

Cromaticul 5. Originea orientală a acestui cromatic, care se caracterizează prin două secunde mici consecutive între treptele 2—3 și 3—4, urmate de o secundă mărită, mi se pare indiscutabilă :



Pentru această origine pledează nu numai identitatea structurală a formei *a* cu makamul *saba* sau *sapa* (7.2998), ci și faptul că ambele forme pot fi întîlnite numai în melodii de *dans* și de *cîntec* apărute la oraș — îndeosebi în Muntenia — în secolele al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de-al XIX-lea, cînd influența orientală era puternică. Prototipul unor cîntece a fost identificat în makamurile care au circulat pe vremea aceea în Țările Române.

Cromaticul 6. Nu este altceva decît scara echului II psaltic sau a makamului turcesc *huzam* (7. 3007), care are structură tricordică și în care secunda mărită apare între treptele 4—5.



https://biblioteca-digitala.ro

Cîntările psaltice care folosesc această scară sfîrșesc, de obicei, pe *sol* (cele ale echului II) sau pe *mi* (cele irmologice ale echului VI), dar se întîlnesc și cîntări care sfîrșesc pe *do* sau chiar pe *sol* de sub portativ. În schimb, toate cîntecele orientale în makam *huzam*, care au circulat în țările române în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și la începutul celui de-al XIX-lea — dintre care multe au fost publicate în colecțiile *Evterpe* (14) și *Pandora* (15) —, sfîrșesc pe *mi*. Cîntecele românești bazate pe această scară — și care aparțin genurilor : *doină* „de dragoste" (Muntenia), *cîntec propriu-zis* (Muntenia și Oltenia) sfîrșesc de asemenea pe *mi*. Cu toate că aria de circulație a acestui cromatic este destul de mare, frecvența este foarte mică.

Din folclorul românesc nu lipsesc nici „majorul-armonic", denumit la turci *suzinak* (7. 3005), și nici „minorul armonic", dar nu mai ne oprim asupra lor, întrucît se întîlnesc foarte rar.

★

Din succinta trecere în revistă a modurilor cromatice întîlnite în folclorul românesc rezultă :

a) bogăția și varietatea structurală mare — relativ vorbind — a acestor moduri;

b) inegala pătrundere în melodiile genurilor tradiționale, ca și inegala frecvență a diferitelor structuri;

c) prezența unora dintre cromatice sau a unora dintre structuri numai în creațiile de origine orășenească sau lăutărească apărute în ultimele două secole.

Pătrunderea în genurile vechi, cum sînt în primul rînd colinda, bocetul, doina și repertoriul păstoresc, ca și răspîndirea teritorială largă — mai ales dacă avem în vedere că Banatul și Transilvania s-au dezvoltat în alte condiții istorice timp de aproape un mileniu — dovedesc vechimea unor moduri cromatice, iar în cuprinsul acestora a unor structuri modale. Din acest punct de vedere se detașează net, după părerea noastră, pe de o parte structurile 1 a și 2a, care au circulația și frecvența cea mai mare, iar pe de altă parte cele de la 2g, 3a și 4, care au fie circulația, fie frecvența mai restrînsă.

Această constatare, pe de o parte, faptul că nu am putut afla decît în puține cazuri, și cu destul de multă rezervă uneori, corespondentul structurilor noastre cromatice printre makamurile lumii turco-perso-arabe — apropierea de modurile indiene este cu totul relativă din cauză că ne-a lipsit indicarea structurii acestora — ne permit să afirmăm că diferitele structuri ale modurilor cromatice din folclorul românesc nu au nici aceeași vechime și nici aceeași origine. Am putea vorbi, așadar, de mai multe straturi în cuprinsul modurilor cromatice românești : 1) un strat *vechi* — structurile 1a și 2a; b) un strat *mediu* — structurile 2g, 3a și 4 ; c) un strat *mai nou* — structurile 1bcd, 2fe, 3bc, 5 și 6. Celelalte structuri, cum sînt : 2bcdeh, par să provină din adaptarea scării cromatice 2a la diferite structuri existente în sistemul modal diatonic ; s-ar putea însă ca unele să fie împrumutate de la popoarele cu care s-a venit în contact. Cercetările comparate ulterior vor lămuri, sperăm, această problemă.

https://biblioteca-digitala.ro

Vom încerca, în continuare, să determinăm vechimea în timp a acestor straturi. Pentru aceasta este nevoie să vedem de cînd se poate vorbi de genul cromatic în folclorul românesc. Și, pentru că nu dispunem de culegeri atît de vechi încît să putem determina oarecum apariția acestor straturi, vom apela la muzica psaltică în primul rînd, apoi la legăturile poporului român cu popoarele Orientului apropiat.

Se susține adesea că modurile muzicii bizantine au fost diatonice pînă către secolul al XV-lea, cînd, sub influența muzicii turcești, ar fi început să apară cromatizările, apoi modurile cromatice (17.8; 22. 246). Temeiul acestei susțineri îl formează atitudinea de respingere a genului cromatic de către biserică. Într-adevăr, Clement din Alexandria (+ 220) se ridică într-una din scrierile sale împotriva acestui gen, pe care-l considera „bun pentru excesele curtezanelor", dar nu pentru cîntarea bisericească (16.45—46); iar exemplul său a fost urmat de mulți alții pînă aproape de zilele noastre. Această atitudine de respingere a modurilor cromatice se explică, în mare măsură, prin adoptarea teoriei modale a vechilor greci, în care teoretizările s-au făcut aproape exclusiv asupra modurilor diatonice. Cu toată atitudinea contrară a oamenilor bisericii, modurile cromatice au continuat să fie utilizate chiar în cîntarea eclesiastică. Dacă nu ar fi fost așa, nu ar fi avut de ce și împotriva cui să se ridice cei ce au blamat genul cromatic. Deși aceasta este dovada indiscutabilă a netemeiniciei susținerilor amintite, mai aducem cîteva argumente pentru a întări ideea existenței chiar de la început a genului în muzica bizantină și a continuării lui de-a lungul secolelor.

1. Înainte de existența sa teoretică, cromatismul a existat în practica populară. Cînd modurile cromatice se întîlnesc și astăzi frecvent în lumea arabă, trebuie să admitem că la Alexandria nu pătrunseseră în cîntarea religioasă din teoria greacă — chiar dacă acest oraș a fost poate cel mai important centru al culturii elenistice —, ci erau autohtone.

2. Imnografia și, o dată cu ea, însăși muzica bizantină au luat naștere și s-au dezvoltat în primul rînd la Alexandria și în centrele religioase și culturale ale Asiei Mici, cum au fost: Ierusalimul, Niceea, Damascul, Antiohia, Edessa etc. Aici s-au purtat luptele dintre biserica oficială și diferitele erezii — în care cîntarea de esență populară a jucat un rol important —, aici s-a alcătuit Octoihul, mai întîi de Sever din Antiohia (secolul al VI-lea), apoi de către Ioan din Damasc (secolul al VIII-lea). Dacă în zilele noastre —, cînd individualismul este atît de pronunțat, iar dorința de originalitate este atît de puternică —, nimeni nu se poate sustrage total influenței mediului muzical în care trăiește, cu atît mai mult nu s-a putut sustrage creatorul secolelor în timpul cărora s-a plămădit muzica bizantină, iar genul cromatic era practicat de populațiile din acea parte a lumii, deci făcea parte din mediul muzical al locurilor și timpurilor acelora.

3. Unii gregorianiști susțin că cromatismul a fost cunoscut și cîntării gregoriene și că diatonizarea modurilor s-a produs numai în urma introducerii portativului în notație de către Gui d'Arezzo (18.78; 19.147). Dacă cromatismul a fost prezent pînă în secolul al X-lea în muzica gregoriană, nu a putut lipsi în nici un caz din cea bizantină, la a cărei elaborare

https://biblioteca-digitala.ro

a avut de spus un cuvînt serios muzica asiatică. De altfel, încă în secolul al IX-lea se menționează modul *nenano* — care nu este decît actualul ech al VI-lea psaltic — alături de celelalte moduri bizantine (21.15), deși ftoraua specifică acestui mod apare doar în manuscrisele secolului al XIII-lea (22.246), o dată cu perfecționarea notației.

4. Unii specialiști susțin că influența melodiilor populare se face simțită în unele cîntări gregoriene pînă către secolul al XV-lea (18.133). Același lucru se poate spune și despre muzica bizantină, lucru care ne este dovedit de o notă tipiconală aflată într-un manuscris muzical, ce datează din anii 1510—1511, în care se specifică la un heruvic că este luat dintre cele în stil profan (săi heruvic est izbran ot asmatikona) (23.14).

Dacă admitem că muzica bizantină a folosit încă de la început unele moduri cromatice, atunci putem afirma că unele structuri modale cromatice au pătruns în folclorul românesc cu începere din secolul al IX-lea cînd, o dată cu cultul, am primit muzica bizantină atît prin filiera bulgară, cît și direct de la Bizanț. Aceasta credem că este originea mai ales a cromaticelor 2g, 4 și în parte 6.

Răspîndirea teritorială mare și aflarea cromaticelor 1a și 2a în genuri pe care poporul român le-a moștenit ne fac să credem că ele datează pe teritoriul României dintr-o perioadă anterioară contactului cu muzica bizantină. Pentru această ipoteză pledează și legăturile mai vechi pe care populația băștinașă a vechii Dacii le-a avut cu populația de neam iranian — și astăzi la iranieni modurile cromatice ocupă un loc important în sistemul lor modal —, cum au fost sciții, cu care s-a venit în contact începînd de prin secolul al VII-lea î.e.n. (24.286), apoi cu sarmații în secolul I e.n. (25.674) etc.

În ceea ce privește cromaticul 3, a putut fi împrumutat, dar a putut lua naștere și din scara naturală a unor instrumente muzicale de suflat. În arhiva Institutului de etnografie și folclor din București există numeroase fișe în care sînt consemnate scările fluierelor cu care s-au făcut înregistrări; iar dintre acestea, foarte multe prezintă scara cromaticului 3a. Considerăm însă că nu putem socoti acest cromatic la fel de vechi ca cele de la 1a și 2a, deoarece fluierele descoperite pînă acum din săpăturile arheologice numără doar patru găuri.

Cît despre structurile din stratul mai nou, afirmăm cu suficientă certitudine că ne-au venit, o dată cu o serie de melodii de origine turco-perso-arabă, începînd poate din secolul al XVII-lea, mai sigur însă din al XVIII-lea. În prima jumătate a acestui secol se vorbește, de pildă, de „cîntece hagimești", adică persane, care se cîntau la curtea domnitorului de pe atunci (6.136); sînt menționate instrumente turcești; în a doua jumătate a aceluiași secol circulă manuscrise muzicale cu cîntece orientale (26) etc., după cum arătam mai pe larg într-un alt studiu (6). Remarcăm însă că structurile modale ale acestui strat aproape că nu au pătruns în folclorul țărănesc, ceea ce dovedește o dată în plus că sînt mai noi.

Din toate cele de pînă aici rezultă clar, sperăm, că modurile cromatice nu pot fi tratate global, ci diferențiat, avîndu-se în vedere circulația și frecvența lor, și nu trebuie socotite toate de dată mai recentă și de origine turcească, unele din ele venind încă din substrat.

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIE

1. Béla Bartók, *Cîntece poporale din Comitatul Bihor*, Bucureşti, 1913 (Academia Română. *Din viaţa poporului român*. Culegeri şi studii, XIV).
2. Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken Verlag, 1923 (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, herausgegeben von Carl Stumpf und E. M. von Hornbostel, IV).
3. Crosset, *Inde. Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours*, în „Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv." Première partie. Hist. de la musique, I, Paris, 1913.
4. Cl. Huart, *Musique persane*, în „Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv". Hist. de la musique V, Paris. 1922.
5. J. Rouanet, *La musique arabe*, în „Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv." Hist. de la musique, V, Paris, 1923.
6. Gh. Ciobanu, *Despre aşa-numita gamă ţigănească*, în „Revista de folclor", Bucureşti, an. IV (1959), nr. 1—2, p. 123—146.
7. Raouf Yekta Bey, *La musique turque*, în „Encycl. de la mus. et Dict. du Conserv." Hist. de la musique, V, Paris, 1923.
8. Žifko Firfov, *Makedonski muzički folklor*, Pesni, I, Skopje, 1952.
9. Vasil Stoin, *Narodni pesni at Timok do Vita*, Sofia, 1928.
10. Anton Pann, *Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericeşti sau Gramatică melodică*, Bucureşti, 1845.
11. Stojan Djudjev, *Teoria na bălgarskata narodna muzika*, II, Melodika, Sofia, 1955.
12. Βίβλος καλουμένη Εὐτέρπη... Ἐν τῇ κατὰ τὸν Γαλατᾶν τυπογραφία τοῦ κάστορος, 1880.
13. Ἡ Πανδῶρα. Τόμος Α'. Ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1843.
14. A. Gastoué, *Les origines du chant romain*, Paris, 1907.
15. Le Père J. D. Petresco, *Les idiomèles et le canon de l'office de Noël*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1932.
16. A. Machabay, *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au XV-ème siècle de l'ère chrétienne*, Paris, 1928.
17. Dr. Peter Wagner, *La dialonisation du chant grégorien par la portée musicale*, în „La tribune de Saint-Gervais", mai-juin 1904.
18. A. Gastoué, *L'art grégorien*, Paris, 1911.
19. Dom Hugues Geisser, *Le système musical de l'église grecque*, Roma, 1901.
20. Le Père Ion D. Petresco, *Les principes du chant d'église byzantine*, în „Bulletin de l'Institut archéologique bulgare". t. IX, Sofia, 1935.
21. Prof. Emil Kałużniacki, *Beiträge zur älteren Geheimschrift der Slawen*, Viena, 1883.
22. V. Pîrvan, *Getica*. O proto-istorie a Daciei, Bucureşti, 1926.
23. *Istoria României*, I, Bucureşti, 1960.
24. Gh. Ciobanu, *Cîntece româneşti inedite de la începutul secolului al XIX-lea*, în „Revista de folclor", Bucureşti, an. II (1957), nr. 4, p. 77—90.

LES MODES CHROMATIQUES DANS LA MUSIQUE POPULAIRE ROUMAINE

L'auteur traite de la richesse et de la variété des modes chromatiques propres au folklore musical roumain, en même temps qu'il essaie une stratification de ces modes, tout en déterminant leur origine.

Après avoir fait certaines précisions concernant la place des modes chromatiques dans le folklore roumain (en y incluant certains modes que les musicologues attribuaient au genre enharmonique), l'ambitus employé, le remplacement des dénominations utilisées par un numéro d'ordre, et après avoir spécifié qu'il groupera les structures modales différentes selon

https://biblioteca-digitala.ro

l'emplacement de la première seconde augmentée — l'auteur passe à la présentation succincte de ces modes.

Pour chacun d'eux — et pour chaque structure modale — on montre dans quelles régions historiques et dans quels genres folkloriques on peut les rencontrer. On essaie en même temps le rapprochement de l'échelle respective, basé sur la structure modale, des échelles de la musique psaltique et des « makams » orientaux. On arrive ainsi, sur la base des données établies, à déterminer trois couches : a) anciennes b) moyennes c) nouvelles, qui, selon l'opinion de l'auteur, n'ont pas la même origine. Comme on ne dispose pas de recueils de folklore musical assez anciens pour qu'ils puissent attester l'ancienneté de ces couches, l'auteur a recours à la musique byzantine.

Après avoir présenté une série d'arguments qui plaident en faveur de l'emploi des modes chromatiques dans la musique byzantine, dès sa naissance même, l'auteur arrive à la conclusion que les structures modales de la couche moyenne ont dû pénétrer à partir du IX^{e} siècle dans le folklore roumain, sous l'influence de cette musique. On considère les modes de la couche ancienne comme provenant du substratum. Cette hypothèse est soutenue par la pénétration de ceux-ci dans des genres qui ont été hérités. La couche la plus neuve est née, à partir de la fin du XVII^{e} siècle, sous l'influence de la musique orientale apportée par les Turcs, ce qui est prouvé par les créations apparues pendant les XVIII^{e} et XIX^{e} siècles justement sous l'influence de cette musique.

https://biblioteca-digitala.ro

LAZĂR — O VERSIUNE ROMÂNEASCĂ A EROULUI VEGETAȚIONAL

NICOLAE RĂDULESCU

Folclorul obiceiurilor de peste an, aflate în legătură cu mersul calendarului popular, alcătuiește o parte reprezentativă a tradițiilor artistice ale poporului nostru. Dacă manifestările ciclului de iarnă și, într-o măsură, cele din cursul verii și al toamnei au concentrat încă din veacul trecut atenția cercetătorilor culturii populare, nu același lucru se poate afirma despre obiceiurile de primăvară, care nu au făcut pînă acum obiectul unor studii adîncite. În parte, configurația actuală a repertoriului de primăvară, care, față de celelalte manifestări periodice, apare fărîmițat și incert, explică, fără să îndreptățească, această stare de fapt, unde și-a spus cuvîntul și vătămătoarea prejudecată a „genurilor minore". Așa se face că unul dintre cele mai interesante și mai curioase obiceiuri calendaristice, „Lazărul", pînă astăzi nu numai că nu a primit nici o explicație, dar nici măcar nu a făcut obiectul unei cît de sumare prezentări tematice. Faptul nu e totuși de mirare dacă ne gîndim la trăsăturile lui contradictorii, deconcertante, la dificultățile de interpretare — într-o măsură, consecință a stării destrămate în care ni s-a transmis. În studiul de față ne străduim să restrîngem acest gol printr-o încercare de a contribui la determinarea sensului și caracterului originar al „Lazărului".

Expunem mai întîi faptele. În săptămîna floriilor sau cu cinci săptămîni înainte, grupuri de fete, de la 4—5 ani pînă la măritiș [1], colindă din casă în casă, uneori însoțite de femei vîrstnice, îndrumătoare[2]. Fetele cîntă, iar în alte locuri joacă și chiuie pe o melodie anumită, ceremonială. Ele sînt îmbrăcate în alb[3], pe alocuri au în mijlocul lor o pereche nupțială : mireasă și ginere[4], ori numai mireasă[5], și poartă o panglică roșie în păr[6].

---

[1] Inf. 3708, 26 297 CIEF.
[2] Inf. 26 290 CIEF.
[3] Inf. 3 660 CIEF.
[4] Inf. 22 124 26 326, 26 327 (rn. Lehliu) CIEF.
[5] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*..., București, 1885, p. 202.
[6] Inf. 3 660 CIEF.

Rev. etn. folc., to.n. 11, nr. : p319 -339, Bucarești, 1966

https://biblioteca-digitala.ro

La sfîrșit primesc daruri în natură, în special ouă, din partea gospodarului. Obiceiul poartă numele „Lazăr", „Lazăra", „Lăzărel", „Lăzărică" „Lazărița" etc.

În cîntec este vorba, de cele mai multe ori, despre un personaj numit Lazăr. Acesta pleacă la pădure ca să dea de mîncare oilor, însă cade din copac și moare. Fetele, cel mai adesea surorile lui, îl caută. Găsindu-l, îl jelesc și-l scaldă în lapte dulce, pe care il aruncă apoi. În unele variante, lui Lazăr, pe cale de a pleca la pădure, i se face o turtă din făină de cereale[7]. De cîteva ori alături de Lazăr, iar în cîteva cazuri în locul lui[8], apare o mireasă moartă înainte de a fi apucat să se căsătorească. Cîntecul se încheie, îndeobște, cu o urare de bine adresată ascultătorilor.

Acest ultim element ne arată că, cel puțin dintr-un anumit moment al evoluției lui, obiceiul a îndeplinit și o funcție de felicitare analogă cu cea a colindelor. De altfel, de colindă îl leagă și unele elemente de structură dinamică : execuția în grup, plimbarea de la casă la casă, darurile care se dau executanților. Dacă însă colindele și-au cristalizat desfășurarea la obiceiul colindatului, iar rostul la funcția de urare, „Lazărul" ni se înfățișează mai divers și, într-o anumită privință, chiar mai complex. Pe de altă parte, tematica colindelor, care nu se grupează în jurul unui erou unic, ci în jurul anumitor tipuri de personaje, vădește o varietate și o specializare necunoscută în celălalt obicei, care se axează exclusiv asupra figurii lui Lazăr.

La prima vedere, ne apare paradoxal modul cum poate îndeplini o funcție augurală, de urare, un cîntec al cărui text nu exaltă vitalitatea, ba, dimpotrivă, are mai degrabă aspect de bocet. Contrar celor ce se petrec în colinde, aici eroul piere într-un chip năpraznic și absurd, dacă nu rizibil. Caracterul lugubru este accentuat de prezența în cîntec a miresei moarte, al cărei alai este cîteodată descris în chip amănunțit.

Examinate în raport cu prejudecățile care stăpîneau mintea omului pe treapta gîndirii influențate de magie, faptele de mai sus vin în contradicție flagrantă cu scopul final (acela de a procura oficiantului un avantaj, iluzoriu în realitate), ca și cu modalitățile operative ale magiei, deoarece, în virtutea postulatelor ei fundamentale, fie că ne-am referi la magia mimetică, fie la cea simpatică, este de neconceput—în mentalitatea primitivă—ca un exemplu nefavorabil (în cazul nostru moartea) să slujească la producerea unui efect favorabil (sănătatea, norocul, belșugul). Apare deci ca un fenomen foarte singular, dacă nu chiar de neînțeles, cum obiceiul a putut primi—sau cum s-a născut cu ea o funcție augurală, de felicitare, prin mijlocirea elementului funebru, fapt care, din cîte cunoaștem, nu se mai întîlnește nicăieri în folclorul nostru.

În cele ce urmează înfățișăm o ipoteză personală, menită să explice această situație neobișnuită. Întrucît intenționăm să tratăm în mod separat manifestările din cadrul obiceiului propriu-zis, incluzînd de acea dată și muzica lui, am circumscris în studiul de față problema—esențială ca punct de plecare—*determinării caracterului personajului lui Lazăr*, așa cum reiese

[7] Text fg. 3 642, 6 257 b, 7 780 a CIEF ; G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 204 ; Gh. Cucu, *200 colinde populare...*, București, 1936, p. 243.

[8] Text fg. 88 c, 122 c, d, 3 422 a, 6 290 a CIEF ; Gh. Cucu, *op. cit.*, p. 242.

https://biblioteca-digitala.ro

el în primul rînd din cîntec, dar folosind, în completarea datelor, și tradiții, jocuri, precum și fapte din folclorul de credințe și superstiții. Vom încerca să stabilim paralel cu caracterul originar al eroului și substratul inițial al legendei.

În determinarea tipologică a lui Lazăr pornim de la următoarele premise, verificate de totalitatea materialului ce ne-a stat la îndemînă:

1) În ciuda identității onomastice, eroul popular nu are vreo filiație cu cele două personaje omonime din evanghelie (Ioan XI, 1—44; Luca XVI, 19—31).

2) Obiceiul însuși nu are semnificație creștină; el a fost în mod greșit asimilat uneori cu „Salcia", obicei cărturăresc răspîndit de biserică[9]. Cu acest prilej, ținem să subliniem că părerea conform căreia Lazăr s-ar afla în legătură de subordonare cu personajele biblice cu același nume, respectiv că ar fi o ipostază a unuia din ele, s-a format cu surprinzătoare ușurință și este lipsită de orice temei, deoarece *nu există nici un element fabulatoriu care să permită punerea în paralel a celor trei legende.* Învierea Lazărului evanghelic are natură cu totul diferită față de existența vegetativă a eroului popular. Singurele fapte care au putut da naștere asociației cu sărbătoarea creștină sînt numele și ziua cînd se face „Lazărul" și care astăzi, *doar în unele locuri*, coincide cu așa-numita „sîmbătă a lui Lazăr" din calendarul ortodox (dată variabilă, depinzînd de ciclul pascal). Avem însă suficiente informații (*infra*, p. 332) care atestă că *tot astăzi* în numeroase alte părți „Lazărul" are loc la o dată anterioară și independentă de cea creștină.

3) Aspectul baroc, prezența în text a unor gesturi bizar-burlești și faptul că, în prezent, „Lazărul" aparține repertoriului de copii ar putea să ne ducă cu gîndul a-i atribui o intenție parodistică. Este o pistă falsă, care, dacă nu duce la concluzii pripite, se închide de la sine la o cercetare puțin mai adîncă.

Cine este atunci Lazăr și ce sens se ascunde îndărătul lui? Datele de care dispunem ne îndreptățesc să facem o paralelă între legenda lui Lazăr, pe de o parte, și miturile mediteraneene legate de fenomenul vegetației, personificată în eroi și zei agrari: Adonis la siro-fenicieni și greci, Attis la frigieni, Osiris la egipteni, Dumuzi la sumerieni, Tammuz la asiro-babilonieni, pe de altă parte.

Iată trăsăturile care îl identifică pe Lazăr cu eroul vegetațional:

1) *nașterea miraculoasă*: (originea vegetală)	Eroului îi dă viață o singură ființă: mama (hermafroditism — trăsătură caracteristică regnului vegetal). Se naște într-o zi însemnată: „la o mare sărbătoare"[10], mai precis de florii, adică de *ziua*

[9] Un lucru asemănător s-a petrecut și în ciclul sărbătorilor de iarnă, în care biserica a încercat, fără sorți de izbîndă, să substituie colindele laice precreștine prin cîntece religioase de stea.

[10] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 204.

https://biblioteca-digitala.ro

florilor[11]. În mai multe variante e numit „Lazăr Mare de florii [12]. La naștere, Lazăr apare înfășat în elemente vegetale : foi de viță[13], foi de nuc[14], legat în crengi de vișin[15].

Adonis s-a născut din copacul de smirnă[16].

Mama lui Attis a rămas însărcinată culegînd și punînd în sîn o migdală sau, în altă variantă, o rodie[17].

Forma primitivă a lui Osiris a fost un trunchi de copac (fetișul *zed*) [18]. Zeul s-a născut dintr-un smochin[19]. Horus cel tînăr (Osiris redivivus) se naște din Isis, fără intervenția tatălui[20].

Dumuzi avea ca simbol originar un copac[21]. Tammuz a fost asimilat cu un cedru[22].

2) *acțiune zootrofă* (simbolizată într-un păstor): Lazăr pleacă la pădure pentru ca să dea de mîncare turmelor de oi și capre.

Adonis păștea turmele în munți și păduri[23].

În iconografia antică, Attis apare sub chipul unui cioban tînăr ce ține în mînă un atribut specific pastoral, *pedum* (ciomagul ciobănesc), iar animalul consacrat lui e berbecul[24].

Dumuzi-Tammuz este păstor, ocrotitor al turmelor, nimicitor al fiarelor sălbatice[25].

3) *moartea violentă și prematură* : Lazăr cade din copac[26].

Adonis e ucis în pădure de un mistreț[27].

---

[11] După o tradiție populară culeasă de S. Fl. Marian (*Sărbătorile la Români*..., II. *Păresimile*, București, 1899, p. 257), numele acestei sărbători se trage de acolo că în această zi încep toți pomii și plantele a da muguri și flori. Printr-un mecanism analog s-a format numele sărbătorii la sîrbi : *cveti* sau *cvetnica*, de la *cvet* = floare (Dr. E. Schneeweis, *Grundriss des Volksglaubens und Volksbrauchs der Serbokroaten*, Celje, 1935, p. 180).

[12] Text fg. 3 642, mg. 3006 f, l (roșu), s, t (verde) CIEF.

[13] Text fg. 174 a CIEF.

[14] Text fg. 763 a, b, 3 642 CIEF.

[15] Text fg. 3 642 CIEF.

[16] P. Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*..., Paris, 1963, s.v. Adonis ; Ovidiu, *Metamorfoze*, X, 483—518.

[17] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis.

[18] A. Moret, *Le Nil et la civilisation égyptienne*..., Paris, 1926, p. 92—95.

[19] W. Liungman, *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*..., I, Helsinki, 1937, p. 106, 162.

[20] A. Moret, *op. cit.*, p. 105, 114—115.

[21] G. Prampolini, *La Mitologia nella vita dei popoli*..., Milano, 1954, I, p. 160.

[22] W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 177.

[23] Theokritos, *Idila XX*.

[24] *Pauly-Wissowa Real-Encyclopädie der Classischen Altertumwissenschaft*... s.v. Attis ; *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* (Daremberg-Saglio)... s.v. Cybélé.

[25] H. Ringgren, Å. V. Strom, *Les Religions du monde*..., Paris, 1960, p. 51, 54 ; S. N. Kramer, *L'Histoire commence à Sumer* [Paris], 1958, p. 210.

[26] După P. Papahagi (în *Materialuri folkloristice* [G. Tocilescu], II, București, 1900, p. 733), la aromâni ar exista variante în care Lazăr e împușcat sau *străpuns de vreo fiară sălbatică* pe cînd își păștea turma în pădure.

[27] Theokritos, *Idila XXX*.

https://biblioteca-digitala.ro

Attis se sinucide într-o criză de nebunie[28]. O variantă a legendei povestește că a fost ucis de un mistreț[29].

Osiris e ucis prin viclenie de către Seth[30].

Dumuzi a fost omorît de un mistreț[31].

4) *căutarea tragică a cadavrului și bocirea eroului* : Pe Lazăr mort, surorile „dimineața pînă-n zori/ cată-l de cîte trei ori"[32]; „l-au căutat/pîn' l-au găsit/și cu lacrimi l-au jelit"[33].

Afrodita îl caută și îl plînge pe Adonis[34].

Attis e plîns de zeița Kybele, de monstrul Agdistis și de logodnica lui[35].

Isis și Nephthys, surorile lui Osiris, rătăcesc îndelung înainte de a găsi trupul mort al zeului pe care îl bocesc violent[36].

În căutarea lui Dumuzi mort pleacă mama, sora și soția lui[37].

5) *conservarea postumă a puterii de fecundație* : Lazăr mort se transformă în flori[38]. Surorile lui înfloresc bocindu-l[39]. Laptele în care a fost scăldat Lazăr mort este aruncat la rădăcina pomilor, în alimente, pe locuință, asupra fetelor (deoarece e considerat ca avînd putere fertilizatoare; vezi, *infra*, p. 325).

Din sîngele lui Adonis, rănit de moarte, s-au născut anemonele[40].

Din sîngele lui Attis au răsărit micșunele[41]. Attis însuși se preface în pin[42].

Osiris are un fiu conceput postum[43].

---

[28] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis.

[29] Pausanias Periegetul, *Descrierea Eladei*, VII § 17,9; J. G. Frazer (*The Golden Bough...*, Londra, 1955. Partea a-IV, vol. I, p. 288 sqq.) observă că Marsyas, dedublare a lui Attis, moare spînzurat de un copac de către Apollon, învingător în întrecerea muzicală.

[30] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. II, p. 7—8.

[31] „S-a despicat ca o trestie, izbit în cap, vai! păstorul" (G. Prampolini, *op. cit.*, I, p. 161).

[32] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 205.

[33] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 205.

[34] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Adonis; Ovidiu, *op. cit.*, X, 717—731.

[35] *Dictionnaire des antiquités...* s.v. Cybélé; P. Grimal, *op. cit.*, s. v. Agdistis.

[36] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. II, p. 12. La egipteni, cu prilejul reprezentării pasiunii osiriene, bocetele lui Isis și Nephthys erau recitate [psalmodiate] de către două fete care interpretau rolul zeițelor (G. Prampolini, *op. cit.*, I, p. 67).

[37] G. Prampolini, *op. cit.*, I, p. 161.

[38] Text fg. 3422 b CIEF: „Căzu Lazăr din copac, / Sîngili l-a podobit / Și pe nas și pe guriță / Parc-ar fi d-o porumbiță. / Dă la cap pîn-la mijloc / Numai flori și busuioc; / Dă la cap pîn-la picere / Numai flori și micșunele".

[39] Mg. 2 913 m (verde) CIEF: „L-a jăli' / l-a rîciit / Pînă lor că le-a crescut / Iarbă verge-n rocioare / Viorele-n cosîcioare". Într-o tradiție etiologică („De ciud e jelitul la morți"), publicată (*Răsăritul...*, I, 1905—1906, Palanca-Buzău, p. 92), sora lui Lazăr, numită Maria, pleacă să-l caute și, găsindu-l mort, îl jelește pînă moare, iar peste trupul ei crește iarbă.

[40] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Adonis.

[41] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis.

[42] F. Lenormant, *Les premières civilisations...*, I, Paris, 1874, p. 382, 389.

[43] A. Moret, *op. cit.*, p. 105, 114, 115.

http://biblioteca-digitala.ro

Acest ultim episod din mitul vegetațional se întregește cu un alt element, necesar închiderii ciclului și reflectării periodicității fenomenului: învierea eroului, care simbolizează înnoirea veșnică a naturii, biruitoare a frigului și întunericului invernal. La Byblos (Fenicia) — locul de origine al cultului adonic — se povestea că Adonis - Tammuz a înviat și s-a înălțat la cer[44]. Sărbătoarea populară închinată lui Dumuzi se sfîrșea cu prăznuirea întoarcerii pe pămînt a zeului[45]. Osiris este redeșteptat din morți prin puterea exorcismului isiac[46]. Cît privește Attis, legendele mai vechi, cu toate că nu-i declară explicit resurecția, îi atribuie, după moarte, o existență latentă — comparabilă cu germinarea subpămînteană a semințelor: trupul lui nu se alterează, părul continuă să-i crească, iar degetul lui cel mic se află mereu în mișcare[47]. Povestea lui Lazăr se apropie mai degrabă de această ultimă versiune, unde locul învierii îl iau moartea parțială și vremelnică, amorțirea, letargia sezonieră. În cîntece apare tocmai această nuanță, ceva mai atenuată, mai voalată. Eroul își păstrează, după moarte, puterile fertilizatoare, iar cîntecul îl părăsește pe Lazăr în momentul cînd acesta, găsit și adus de fete, este așezat *pe masă*, scăldat în lapte dulce și gătit în veșminte vegetale[48], ceea ce trezește imediat bănuiala că avem de-a face cu o metaforă pentru prepararea casnică a unui nutrimînt vegetal-cerealier, precum ar fi aluatul de plăcintă sau turtă, aliment care apare atît în obicei, cît și în cîntecul „Lazărului". În această ordine de idei, bocirea soartei lui Lazăr și metamorfoza lui ulterioară prezintă o frapantă analogie cu riturile de plîngere funebră pentru pasiunea vegetală prealabile recoltării, descrise de Frazer[49] și De Martino[50].

La datele cîntecului se adaugă datele tradiției populare neversificate, care sugerează conservarea postumă a integrității corpului lui Lazăr[51]. În sfîrșit, un obicei muscelean — distractiv la data cînd a fost cules — face dovada formală că moartea lui Lazăr este socotită aparentă. Este vorba de jocul numit *Hai să înviem pe Lazăr*, jucat în sîmbăta cînd are loc și obiceiul. Unul dintre jucători, care întruchipează pe Lazăr, se culcă la pămînt cu fața în sus și se preface a fi mort. Ceilalți fac o horă împrejurul lui

---

[44] *De Dea Syria*, § 6.

[45] G. Prampolini, *op. cit.*, I, p. 161, 162.

[46] A. Moret, *op. cit.*, p. 104.

[47] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis; *Dict. des antiquités...*, s.v. Cybélé.

[48] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 204—205: „Mort pe Lazăr de-l găseau / Tot pe brațe-l ridicau / Acasă că-l aduceau / Cu lacrămi calde-l stropeau / Cu flori mi-l impodobeau / Și pe masă-l așezau. / După ce-n lapte-l scăldau / În foi de nuc l-înfășau".

[49] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 231—233, vol. II, p. 43—47; partea a V-a, vol. I, p. 214—216.

[50] E. de Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico...*, Torino, 1958, cap. VI: La messe del dolore.

[51] După ce Lazăr a căzut din copac, vintul a troienit peste el frunze care l-au ascuns vreme de 6 săptămini, pînă cînd mierlele, răscolind frunzișul, au dat peste trupul lui *încă singerînd* (C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *Sărbătorile poporului...*, București, 1909, p. 28, 42); „Zice că l-a găsit în frunză după șa' săptămîni" (inf. la text fg. 3 676 CIEF din comuna Dărăști, raionul V. I. Lenin). Să se compare cu ciudata legendă a lui Hussein, celebrată anual in Iran de mohamedanii șiiți: corpul neputrezit al lui Hussein e descoperit de o porumbiță (W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 303).

https://biblioteca-digitala.ro

și-l prohodesc. Ducîndu-se pe rînd la Lazăr și, îngenunchind cu picioarele desfăcute peste el, ei îl sărută. La un moment dat, așa-zisul mort apucă pe neașteptate pe unul din cei ce-l sărută și îl ține zdravăn, în timp ce acela strigă: „Ietă, mă! A înviat Lazăr!" La aceste cuvinte toți jucătorii se reped la cel prins și încep să-l lovească cu palmele pînă cînd acesta izbutește să-l scoale de jos pe Lazăr [52]. Cel prins ia locul lui Lazăr și jocul continuă aidoma pînă cînd fiecare a trecut pe la mijloc[53].

Ca orice întruchipare a vieții vegetale, obiceiul „Lazărului" apare indisolubil legat de ideea de fertilitate. Aici, ea se manifestă în elemente funcționale, de conținut și structurale.

Cele dintîi atestă un rost de prosperitate, în special animală — pentru șeptel și păsări — pe care viza odinioară să-l îndeplinească „Lazărul"[54] în conformitate cu principiul indivizibilității conceptului generic de viață și fertilitate animală și vegetală[55], întîlnit în stadiul reprezentării încă nediferențiate în conștiința omului a acestor fenomene naturale.

Atrage apoi atenția că reziduurile de la scalda lui Lazăr sînt aruncate anume pe ceea ce trebuie să fie rodnic și folositor vieții: la rădăcina pomilor, în straturile cu plante alimentare, în pîinea de grîu de cea mai bună calitate („jimbla boierilor")[56] în băuturi etc. Faptul denotă că, inițial, lichidul de la scaldă a fost socotit ca avînd însușiri fertilizatoare[57]. Convingerea noastră este întărită de înregistrarea unor credințe asemănătoare în legătură cu apa de la spălatul vaselor, gunoiul și cenușa care se puneau odată — în lipsa îngrășămintelor artificiale — pe straturile grădinii și la tulpina pomilor[58]. Privită în raport cu stadiul de dezvoltare economico-socială a poporului din momentul cînd ea a luat naștere, practica de mai sus reflectă un germen de cunoștință rudimentară de agroameliorație empirică, tot așa cum obiceiul cununii era destinat să slujească și selectării celor mai bune semințe cerealiere pentru cultura anului următor. Anumite

---

[52] Să se remarce că jucătorul în cauză are datoria *să-l scoale el* pe Lazăr în picioare. Detaliul este sugestiv și se ratașează, pentru noi, în procedeele homeopatice de ușurare a efortului naturii prin forțele oamenilor, menite în speță să ajute nașterea laborioasă a primăverii.

[53] C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *op. cit.*, p. 42. Că acest joc nu se referă la Lazărul evanghelic o dovedește izbitoarea lui asemănare cu unele jocuri tradiționale de primăvară ale ucrainenilor, în special cu *A murit Kostrubonko, a înviat Kostrubonko* (vezi J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a III-a, p. 261).

[54] „Zicea că iera bine dă voi, dă boi, dă vite, dă toate miersorile; să făcea dă să prășește voile, porcii, să vouă găinile..." (inf. 26 290 CIEF). O funcție identică se degajă din credințele despre Dumuzi-Tammuz: cînd zeul nu este pe pămînt plantele se veștejesc, iar „vacile nu mai au viței, nici oile miei" (W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 175).

[55] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 5.

[56] Text fg. 9416 CIEF.

[57] Deși acest tip de fertilizare nu a fost sesizat ca atare pînă acum (Gh. Pavelescu, *Mana în folklorul românesc...*, Sibiu, 1944), el denotă, credem, o strînsă legătură cu concepția despre *mana* din gîndirea magică.

[58] E. Niculiță-Voronca, *Datinele și credințele poporului român...*, I, Cernăuți, 1903, p. 47, 48, 1 136, passim.

https://biblioteca-digitala.ro

elemente ne permit să deslușim și o funcție apotropeică, în speță ferirea de deochi, atribuită lichidului de la scaldă[59].

În structura obiceiului se remarcă un element care reliefează și existența unui sens fecundator pe care l-a avut cîndva. Acesta e simbolizat de perechea nupțială care figurează uneori — la noi[60], ca și la popoarele balcanice[61] — în centrul desfășurării jocului. Să ne reamintim că perechea nupțială era un element structural constitutiv în anticele adonii — serbările închinate lui Adonis[62]. Pe de altă parte, în unele părți, cum ar fi raioanele Zimnicea, Turnu-Măgurele, Corabia, melodia „Lazărului" apare strîns legată de un cîntec cu caracter licențios, „Cocoșelul", care, după declarațiile categorice ale informatorilor[63], se execută întotdeauna în continuarea celei dintîi. Faptul este un indiciu clar al sensului de fecundație umană conținut de obicei.

O trăsătură asupra căreia merită să ne oprim o constituie prezența în alaiul „Lazărului" a miresei stinghere, deoarece aceasta apropie și mai mult obiceiul de structura sărbătorilor închinate eroului vegetațional. În postura miresei-amante îndoliate de moartea năpraznică a iubitului aparrînd pe rînd Inanna—Ișter, Isis, Kybele, Afrodita. La aromâni, fata cea mai mică e considerată logodnica lui Lazăr; ea rămîne mireasă gătită și neîncununată, care se va „dumica" de plîns bocindu-și mirele de care n-a avut parte[64]. La noi, acest element a putut deveni la un moment dat atît de important încît, pe alocuri, obiceiul a căpătat denumirea „umblă cu mireasa"[65]. Există chiar un ceremonial anume (cu urme de divinațiune?) pentru desemnarea obiectivă a miresei lui Lazăr[66]. Vrednic de reliefat este un motiv tematic destul de dezorientant, care, din cîte am putut constata pînă acum, constituie o particularitate a folclorului

---

[59] Să ne noteze aruncarea lăturilor asupra locuinței (text fg. 7 886 c CIEF), „în pamblica fetelor" (text fg. 763 a CIEF), sau „în calea voinicilor / *în pofida* fetelor / *în ciuda* nevestelor" (G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 205 [subl. ns. — *N.A.*]). Fetele care umblă cu „Lazărul" poartă în păr o panglică roșie (nota 6) — amuletă clasică împotriva deochiului. La bulgari, fata care joacă rolul personajului principal își acoperă capul cu o basma roșie (M. Arnaudoff, *Die bulgarische Festbräuche*, Leipzig, 1917, p. 34).

[60] Vezi *supra*, nota 4.

[61] Љ. С. Јанковић, Д. С. Јанковић, *Народне игре*, VII, Београд 1952, p. 39, 59, 134. La aromânii fîrșeroți se îmbracă un mai în haine de mire, iar o fată îl poartă în brațe; la cei tesalioți se face o păpușă care închipuie pe un băiat și pe care o duc de mînă două fete (P. Papahagi, *op. cit.*, p. 733). În Korçë, femeile ies la *Lăzărel*, după obicei, cu o păpușă de cîrpe numită *nuskë* („miresică"). Tot așa în alte locuri din Albania de mijloc și de sud (R. Sokoli, *Kangët rituale në të kremtet vjetore...*, în „Studime filologjike", 1964, nr. 4, p. 170—171).

[62] W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 169.

[63] Inf. 26296 CIEF din comuna Năsturelu, raionul Zimnicea: „Cocoșălu, asta je ruptă din Lazăr"; v. și inf. 26 299 din Zimnicea.

[64] P. Papahagi, *op. cit.*, p. 734—735.

[65] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 202.

[66] În ziua de florii, fetele aruncă în gîrlă o coroniță, cea care plutește mai repede aceea e a „miresei lui Lazăr". Celelalte fete îi aduc plocoane ouă, cozonac, turtă, vin (inf. 3 708 CIEF). La bulgari, în duminica floriilor, fetele aruncă pe apă o coroniță sau o coajă de colac. Fata al cărei lucru e dus de apă cel mai repede e aleasă cumătră (nașă). La casa ei se face o masă comună (vezi *infra*, nota 103) din darurile aduse de celelalte fete (M. Arnaudoff, *op. cit.*, p. 35—36).

https://biblioteca-digitala.ro

nostru : *mireasa moartă*. Știut fiind că nici una din corespondentele ei clasice nu moare, prezența în cîntec a unei mirese moarte, a cărei relație față de Lazăr nu este arătată, nedumerește la început. Cu atît mai mult cu cît, în unele variante [67], acest motiv a eliminat povestea lui Lazăr și a rămas unica idee a textului poetic. Gîndul ne-ar putea duce fie la un împrumut nuvelistic provenit prin contaminare analogică : mire mort— mireasă moartă, fie la atribuirea unor trăsături androgine eroului — dat fiind că mireasa moartă e bocită ca și cum ar fi însuși Lazăr. Paralelismul accentuat dintre Lazăr și această mireasă, faptul că mireasa moartă figurează cîteodată alături de Lazăr, dar mai ales anumite date de conținut [68], ne determină să apropiem însă personajul miresei moarte de tipul Attis al legendei. În acest tip erou, iubit de o zeiță (Kybele) și de o făptură supranaturală monstruoasă (Agdistis), e făgăduit unei mirese pămîntene. Iată datele care coincid între Ia — mireasa muritoare a lui Attis, fiică a regelui mitic Midas [69] — și mireasa lui Lazăr : 1) logodnica eroului e o tînără fecioară ; 2) ea participă la jelirea lui ; 3) îndurerată de pieirea lui, moare și ea (se sinucide) ; 4) după moarte suferă o metamorfoză florală [70].

De altfel, mai există și alte elemente care îl apropie pe Lazăr în mod special de Attis. Unul dintre ele l-am arătat mai sus (*supra*, p. 324). Celelalte sînt : 1) moartea eroului chiar înaintea nunții sale [71] ; 2) tăierea intențională a crăcii pe care stă și care îi pricinuiește moartea, în cazul lui Lazăr [72], corespunde ca semnificație cu omorîrea de sine din cazul lui Attis [73], ce simbolizează autonegația de primă instanță în evoluția vieții vegetale, reprezentînd fie momentul ascunderii subtelurice a seminței, fie viața vegetală criptică din anotimpul rece ; 3) prezența acelorași flori (micșunele — viorele) atît în legenda lui Attis (*supra*, p. 323), cît și în transformarea florală a lui Lazăr (nota 38) și a surorilor sale (nota 39) — prețioasă coincidență, căci, vioreaua fiind o floare de primăvară, legenda dă de înțeles că sub imaginea florii se ascunde de fapt explozia vernală a naturii. În această privință, datele comparative din

---

[67] Vezi, *supra*, nota 8.

[68] Text fg. 7 829 b CIEF ; G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 205—206.

[69] *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend...*, New York, 1949, I, s.v. Attis.

[70] După P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis. Aceleași trăsături, strict identice, se aplică într-o tradiție românească (*supra*, nota 39) surorii lui Lazăr. Cele două date sînt perfect compatibile reciproc dacă ne gîndim la căsătoria consanguină frate-soră — caracteristică pentru tipul Osiris. Detaliul reflectă o practică curentă în unele familii domnitoare (faraonii egipteni), dar rară în restul societăților umane, unde se întîlnește ca infracție la regulile exogamiei (E. Westermarck, *Histoire du mariage*, III..., Paris, 1935, p. 104—111).

[71] G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 203 ; P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Agdistis.

[72] Variantă citată de G. Dem. Teodorescu, *op. cit.*, p. 202, 205. La p. 203 se menționează o altă variantă bizară — neilustrată însă de nici un text cunoscut, — după care Lazăr ar fi murit trîntindu-se în fusul mamei sale.

[73] Gestul îndeplinea o funcție magică. Pentru a stimula și ușura reluarea vieții vegetale la venirea primăverii, multe populații primitive practică rituri (cu caracter magic, apoi simbolic) care includ autotraumatisme și automutilări și al căror scop general este transferul energiei umane asupra naturii pentru a-i spori puterile fecundatoare.

https://biblioteca-digitala.ro

folclorul balcanic alungă orice urmă de îndoială. La albanezi, locuțiunea populară „a ieșit lăzărelul" este echivalentă cu „a venit primăvara" [74].

În continuare, relevăm în structura „Lazărului" prezența unor elemente anexe, grupate în jurul sensului său de bază — acela vegetațional. În această ordine de idei, am identificat trei categorii de elemente, vestigii ale unor vechi sensuri conexe cu cel vegetațional: 1) de cult al morților; 2) apotropeice; 3) interdicții și obligații.

Se știe că, în mentalitatea primitivă, propițierea spiritului vegetației, respectiv al grîului, s-a confundat pînă la un punct cu respectul și cinstirea morților [75]. Pe de altă parte, viața vegetală intratelurică a semințelor a fost de timpuriu asimilată cu soarta morților supuși diverselor rituri de înmormîntare, iar mai tîrziu a fost pusă în legătură cu credințele despre supraviețuirea sufletului. Toate acestea explică caracterul htonian-infernal al multor divinități și eroi ai vegetației. La Atena, sărbătoarea numită *Anthesteria* (de la *anthos* = floare), consacrată lui Dionysos și care cădea la începutul primăverii, în momentul apariției noii vegetații, era în același timp sărbătoarea florilor și ziua morților [76]. Unul din sensurile fundamentale ale lui Osiris [77] și Dumuzi—Tammuz [78] a fost și acela de stăpîn al morților. Persoana lui Attis este înfățișată adesea pe monumente funerare [79], iar Adonis — iubit de Persefona, rivala Afroditei — trebuie să petreacă o treime din an în Hades [80]. În cazul „Lazărului", sensul de cult al morților este atestat de: 1) obiceiul „Moșii de florii", a cărui dată o aflăm suprapusă cu data „Lazărului". După Marian [81], în această zi se împart plăcinte și pîinișoare în amintirea celor morți. O tradiție etiologică, citată tot de Marian [82], așază povestea lui Lazăr la originea „Moșilor de florii". În Ardeal, în seara din sîmbăta floriilor exista datina de a se pune crenguțe cu mîțișori [83] la mormintele rudelor răposate; în duminica floriilor se dă de pomană, iar patru zile mai tîrziu are loc sărbătoarea numită „La moși", cînd se face din nou pomană în amintirea morților; 2) scăldarea postumă a lui Lazăr, care exprimă

---

[74] R. Sokoli, *op. cit.*, p. 168.

[75] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 233—234. Vechii greci consacrară în mistere grîul πίτυρα zeiței Artemis infernală, pentru ca să-l înduplece pe Hades (A. de Gubernatis, *La Mythologie des plantes...*, II, Paris, 1882 s.v. Grain).

[76] P. Decharme, *Mythologie de la Grèce antique...*, Paris, f. a., p. 444—448; J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 234—235. La populația Oraon, trăitoare în Orissa (India), în perioada sădirii orezului are loc sărbătoarea numită *khaddi* (= sărbătoarea florilor), la care se crede că iau parte și morții (W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 241).

[77] E. O. James, *Mythes et rites dans le Proche-Orient ancien...*, Paris, 1960, p. 37; J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. II, p. 113,

[78] G. Prampolini, *op. cit.*, I, p. 160—162

[79] F. Cumont, *Les Religions orientales dans le paganisme romain...*, Paris, 1929, p. 56.

[80] P. Grimal, *op. cit.*, s.v. Adonis.

[81] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 254 sqq.

[82] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 254—255: O femeie săracă avea un copil numit Lazăr, și, neavînd să-i dea de mîncare măcar o plăcintă, Lazăr a murit. Atunci ea a blestemat ca să nu fie iertată de Dumnezeu femeia care nu va face plăcinte în sîmbăta lui Lazăr.

[83] A. Viciu, care citează obiceiul (*Obiceiuri de paști*, în „Comoara satelor...", II, 4 aprilie 1924, p. 49—54), transcrie și o foarte interesantă observație: „... dar aceste mițișoare sînt flori de salcă, de răchită, de plop, cum le-au adunat credincioșii *și nu binecuvîntate de preot după rit*" [subl. ns. — *N.A.*].

https://biblioteca-digitala.ro

un act ceremonial din toaleta funerară tip, tot așa după cum Osiris este mumificat. Poate niciunde nu se înfățișează mai plastic legătura dialectică dintre viață-fertilitate și moarte în dezvoltarea naturii organice decît în actul scăldării lui Lazăr în laptele destinat să perpetueze fecunditatea; 3) găsirea lui Lazăr mort — prototip pentru datina bocirii la morți, invocată de o tradiție etiologică (*supra*, nota 39: „De cînd e jelitul la morți"). Reamintim că la egipteni orice mort era identificat lui Osiris, ale cărui peripeții postume întruchipau arhetipul ceremonialului funebru [84]; 4) obiceiul de a mînca plăcinte sau turte (pomenite în cîntec [85])în ziua lui Lazăr ar putea să fi avut la origine o dublă semnificație, agrar-funebră, de rememorare a celor morți și de stimulare a reapariției grînelor, de asigurare a viitoarei recolte. Ne bazăm pe faptul că masa comună și ofranda de alimente cerealiere au constituit încă de la începutul culturilor agricole un element de cinstire a divinității și a amintirii morților [86]. Practica a fost întîlnită și disociată de obiceiul „Lazărului", de exemplu în Vrancea [87], la aceeași dată calendaristică cu cea a întregului obicei.

Despre elemente apotropeice am vorbit mai sus (*supra*, p. 326). Ca și pentru lichidul de la scaldă, și turtei i se atribuie un rol apotropeic atunci cînd de consumarea ei se condiționează evitarea unei primejdii (*infra*, p. 330). Vom adăuga apoi că atît reziduurile de la spălat, cît și turta apar uneori considerate ca posesoare de virtuți apotropeice chiar separate fiind de obiceiul „Lazărului" — cele dintîi pentru deochiul vitelor, iar cea de pe urmă împotriva grindinii [88]. Indicii ale unor sensuri asemănătoare există și la balcanici. La bosnieci e atestată invocarea lui Lazăr de către păstori pentru îndepărtarea șerpilor[89], în cîntecele „*lazaricelor*" din ținutul Podrima (R. S. F. Iugoslavia) se aude la o lykotropie[90], iar pe lîngă Vranje (Serbia de sud-est) se vorbește generic despre „alungarea demonilor[91]".

Recent, am putut detecta existența unei interdicții aflate în raport cu obiceiul „Lazărului"[92]. Același tip de interdicție a fost certificat în Muscel[93], în legătură directă cu ziua lui Lazăr, și în Moldova de nord[94], în timp ce în Vrancea opreliștea a luat forma unei obligații[95]. În esență, interdicția se reduce la următoarea idee: în ziua sau în preajma zilei lui Lazăr, femeile să nu lucreze, mai cu seamă „voinicesc" (lucru destinat bărbaților), deoarece, în caz contrar, bărbatul va fi omorît de pădure

---

[84] A. Moret, *op. cit.*, p. 298—302, 460—470; E. O. James, *op. cit.*, p. 212, 214.

[85] Vezi *supra*, nota 7.

[86] p. exemple vezi *Funk & Wagnalls...*, I, s.v. cake customs.

[87] S. Hîrnea, *Datinele și obiceiurile noastre de la Sărbătorile Paștelor*, Focșani, 1931, p. 30.

[88] E. Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 47, 801.

[89] E. Schneeweis, *op. cit.*, p. 180. La albanezi, ofiotropia e pusă în seama cîntecelor pentru ziua lui Vangjelizmoj (14/25 martie) (vezi R. Sokoli, *op. cit.*, p. 167—168; *Chansonnier populaire albanais...* [Tiranë], 1961, p. 16).

[90] М. А. Васильевић. *Југословенски музички фолклор*. I. Београд, 1950, p. 324, 328. În Plutarh (Περὶ Ἴσιδος καὶ Ὀσίριδος), lupul apare ca animal tifonian, în slujba lui Seth-Typhon, dușmanului Osiris.

[91] Љ. С. Јанковић, Д. С. Јанковић. *op. cit.*, VI, ibidem, 1951, p. 161.

[92] inf. 26.290 CIEF.

[93] C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *op. cit.*, p. 28,42.

[94] E. Niculiță-Voronca, *op. cit.*, p. 284, 758, 897, 1 061.

[95] S. Hîrnea, *op. cit.*, p. 30.

https://biblioteca-digitala.ro

(cade din copac); obligația impune ca, în aceeași zi și pentru evitarea aceluiași accident, să se mănînce întîi plăcinte.

Mecanismul acestei bizare interdicții, lipsită evident de o bază reală, este relativ simplu și poate fi explicat astăzi în urma studiilor făcute asupra riturilor agrare de cercetători ca Mannhardt, Frazer, Eisler, Liungman. În ultimă instanță, geneza interdicției (mitului, ritului) reflectă teama geologică a primitivului ce se simte dezarmat în fața forțelor oarbe ale naturii. Pentru a le constrînge să acționeze în favoarea sa, omul primitiv recurge la magie, așa cum astăzi omul modern realizează efectiv aceasta cu ajutorul științei. Una din concepțiile primitive cele mai răspîndite în culturile agricole euromediteraneene este aceea despre pasiunea vegetalului. Or, la urma urmelor, Lazăr nu întruchipează altceva decît elementul vegetal folositor omului, asupra căruia agricultorul săvîrșește un act de violență însușindu-și-l. După legea talionului, aceasta reclamă ispășire în condiții identice (cădere din copac). Pentru a se pune la adăpost de răzbunarea elementului lezat (copacul, pe treapta credințelor animiste) și a-l determina să rodească în continuare, omul primitiv instituie un sistem mitico-ritual de relații de autoocrotire. În cazul nostru, acest sistem are două verigi: 1) transferul vinii asupra unui făptaș simbolic, prezentat în locul omului ca agent al pasiunii vegetalului[96]; 2) propria imunitate realizată prin consumarea substanței geniului vegetal. Lazăr nu cade din copac, ci *e doborît*, aidoma unui fruct. Dar făptașul nu e omul, ci „vîntul mare"[97], care în acest context joacă rolul binecunoscutului animal tifonian din mitul osiriac. Bineînțeles că și aici e vorba de un element vătămător al culturilor agricole, tot așa cum e mistrețul în legenda lui Adonis[98]. Pentru obținerea imunității se consumă turta preparată din vegetalul-Lazăr, acțiune care nu e altceva decît mîncarea divinității, întîlnită la multe populații[99].

Cît privește nelucrul, păzirea unei zile, faptul constituie în folclorul de credințe și superstiții un semn generic, nespecific, de respect față de o ființă supranaturală, iar interdicția pare să fi avut ca sens originar propițierea spiritului vegetației (livezilor, pădurilor). Ni se pare mai puțin verosimil ca ea să reflecte un tabu dendrolatric analog numeroaselor cazuri de tabu totemic. Așa cum se întîmplă în sistemul de gîndire primitiv, preștiințific, cauza reală a fost deformată printr-o perspectivă falsă impusă de poziția omului primitiv față de forțele copleșitoare ale naturii. Exprimată într-o formă alogică, opreliștea — respectiv obligația — a căzut în folclorul nostru de mai multă vreme în desuetudine.

În sfîrșit, menționăm o obligație ce incumbă persoanelor care fac „Lazărul": aceea de a rămîne trei ani la rînd în grupul care-l execută[100].

---

[96] cf. faimoasa confesiune negativă adresată plinii (sec. al IV-lea e.n.): „Nu eu te-am secerat, nu eu te-am măcinat, nu eu te-am frămîntat, nu eu te-am pus în cuptor, ci altcineva; fără vină te-am mîncat" (De Martino, *op. cit.*, p. 273—274).

[97] Mg. 2 913 m (verde), (roșu) 2920 a, g_2, h, m.

[98] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a V-a, vol. II, p. 31—34.

[99] *Funk & Wagnalls...* s.v. eating the god.

[100] Inf. 26.290 CHEF, din comuna Islaz, raionul Turnu-Măgurele: „Care a făcut un an, trebuia să facă trei ani la rînd, că, dacă nu, să bolnăvea. Ca călușu. Da n-avea n'ci o opreliște: să vorbească, să dă kiyote".

https://biblioteca-digitala.ro

Este un gen de obligație pe care o regăsim și în alte obiceiuri : la călușari, drăgaică, cunună, cuci etc. și care, în cazul cîntecelor ceremoniale funebre, a luat forma unei specializări stricte[101], viagere. Rostul ei social este relativ limpede, ca vizînd să asigure, poate, nu atît ezoterismul practicii, cît o continuitate — garanție a măiestriei — în realizarea ei.

În continuare, vom enumera cîteva date care, după părerea noastră, ar putea constitui indicii ale unei evoluții tipologice a lui Lazăr de la un erou vegetațional generic către un erou de tip agrar. Acestea sînt : 1) elementele vegetale care apar în legenda lui. Reținem că, cu puține excepții, toate sînt vegetale roditoare cultivate (viță de vie, nuc, vișin, măr, gutui, zarzăr, ardei, piper, bobi) ; 2) turta sau plăcinta care se face în ziua lui Lazăr. La rostul funebru și de fertilitate al acestui element ne-am referit mai sus (*supra*, p. 329). Vom adăuga că prezența ei, la noi ca și la alte popoare, în obiceiuri specific agrare[102], a putut avea inițial semnificația unei comemorări sociale a alimentației de tip agrar[103], de consacrare pentru colectivitate a procedeelor primitive de preparare a produselor agricole ; 3) sensul de prosperitate a animalelor domestice mari, legate de cultivarea și feritilatea solului. De altfel, regăsim acest sens și în afara obiceiului „Lazărului", asociat cu alimentația agrogenă, într-un fapt citat de E. Niculiță-Voronca[104].

Ni se pare că aceste indicii prezintă un interes deosebit pentru cercetarea straturilor de viață economică-socială ale poporului nostru, întrucît, integrîndu-se în ansamblul datelor furnizate de obiceiurile noastre agrare, elementele de mai sus fac, în ultimă instanță, dovada vechimii credințelor în legătură cu agricultura — fapt de viață spirituală care se raportează implicit la vechimea acestei îndeletniciri în spațiul carpato-dunărean. Este recunoscut că concentrarea naturii eroului vegetațional, de la întregregnul la plantele cultivate de om, oglindește un alt grad de cultură materială, și anume depășirea stadiului de vînătoare și păstorit nomad, pledînd pentru vechimea și stabilitatea vieții agricole la acel popor[105].

O ultimă chestiune pe care o abordăm este vechimea practicii potrivit căreia „Lazărul" are loc în sîmbăta floriilor. În urma cercetărilor pe-

---

[101] C. Brăiloiu, *„Ale morților" din Gorj*, București, 1936. La romani, ca și la etrusci, existau bocitoare profesioniste (*praeficae*).

[102] La romani, în sărbătorile agricole *Paganalia* (ianuarie), *Fornacalia* (februarie), *Liberalia* (17 martie), *Palilia* (21 aprilie). La egipteni, în seara sărbătorii lui Osiris se cocea o plăcintă (W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 135, 156). În ofrandele aduse lui Adonis intrau flori, fructe și prăjituri (Theokritos, *Idila XV* 112 sqq.). Pentru *panspermia* ca ofrandă rituală agrar-funebră la vechii greci și plăcinta în cultul lui Attis, vezi M. P. Nilsson, *Geschichte der Griechischen Religion*, I, München, 1941, p. 116—119 ; II, *ibidem*, 1950, p. 615.

[103] La bulgari, a doua zi după sîmbăta lui Lazăr, dintre fete se alege o cumătră, la casa căreia celelalte duc cîte o pîine. Are loc o masă comună, unde se mănîncă o coleașă preparată din pîinile tuturor fetelor (M. Arnaudoff, *op. cit.*, p. 35—36). La sîrbi, *lazaricele* mănîncă a doua zi în comun alimentele primite în dar în ziua precedentă (E. Schneeweis, *op. cit.*, p. 180).

[104] *Op. cit.*, p. 46. E vorba de punerea unei plăcinte în mîncarea vitelor și a celui care îngrijește de ele. La estoni, de anul nou, se dădea familiei și vitelor o plăcintă în formă de vier, ca simbol al fecundității. În secolul trecut, la mordvini, de paști, se cocea o pîine de orz, care apoi se dădea cailor s-o mănînce, crezîndu-se că în acest fel animalele vor fi sănătoase, iar recolta îmbelșugată (A. de Gubernatis, *op. cit.*, II, s.v. Grain).

[105] J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 231.

https://biblioteca-digitala.ro

care le-am întreprins reiese în chip neîndoios o clară divergență calendaristică între diferitele zone geografice unde am găsit obiceiul. Așa, de pildă, în raionul Giurgiu, „Lazărița" se face în *vinerea* floriilor[106], iar pe o arie întinsă, care cuprinde raioanele Zimnicea, Turnu-Măgurele, Corabia, „Lazăra" se face exclusiv în ultimele trei zile din săptămîna *care precedă începutul postului mare*[107]. La acestea ar fi de adăugat : 1) afirmațiile Elenei Niculiță-Voronca[108], care plasează cronologic interdicția caracteristică obiceiului joi *în săptămîna albă* ; 2) în Muscel[109], poporul cunoștea și ținea două sîmbete ale lui Lazăr, cea dintîi în *săptămîna brînzei*, iar cealaltă în ajunul floriilor ; 3) astăzi încă, ziua lui Lazăr este socotită de popor cu mult înaintea datei bisericești, în așa-numita săptămînă albă sau a brînzei[110], care, după calendarul popular, precedă începutul postului mare din calendarul religios. În raport cu data variabilă a începerii păresimilor, sîmbăta lui Lazăr cel din obiceiul popular poate cădea în calendarul actual între 8 februarie, o zi după începerea anului agricol tradițional la vechii latini[111], și 20 martie, dată care reprezintă ziua *echinocțiului de primăvară*. Faptele de mai sus ne dau toate temeiurile să conchidem că suprapunerea obiceiului cu data din calendarul creștin reprezintă rezultatul unui compromis prin care biserica ortodoxă a încercat să facă să se șteargă substratul „păgîn" al obiceiului și să-i dea o culoare presupus creștină — mistificare favorizată de confuzia onomastică a eroului cu două personaje evanghelice[112], de altfel cu totul secundare și care au avut o circulație foarte restrînsă în legendele și tradițiile poporului nostru.

Se știe că, înainte ca să se fi generalizat anul civil convențional începînd la 1 ianuarie, majoritatea vechilor calendare ale populațiilor agricole — obiectiv determinate de fenomene astronomice de primă importanță pentru agricultură — socoteau anul cu începere de la echinocțiul

---

[106] Inf. 26 297 CIEF.

[107] Inf. 26 290, 26 296, 26 299 CIEF.

[108] *Op. cit.*, p. 284, 897, 1 061.

[109] C. Rădulescu-Codin și D. Mihalache, *op. cit.*, p. 28, 42.

[110] Inf. 26 290, 26 296, CIEF.

[111] Varro, *De re rustica*, I, 28. La vechii greci, începutul primăverii era socotit, pe alocuri, în 7, 8 sau 11 februarie, o dată cu sosirea zefirului (W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 24).

[112] În privința originii numelui eroului și obiceiului ni se par semnificative două fapte : în Serbia, etimologia populară explică denumirea *Lazar* ca provenind de la vsl. *lazili* = a merge (T. Maretić, în E. Schneeweis, *op. cit.*, p. 180) ; în Petrela (R.P. Albania) numele *llazore* — aplicat unui instrument muzical aerofon cu care se cîntă de ziua lui Lazăr — înseamnă „colindat" (R. Sokoli, *Les Danses populaires et les instruments musicaux du peuple albanais...*, Tirana, 1958, p. 42). Aceasta dovedește, o dată mai mult, că este vorba de o confuzie onomastică și că, în ochii celor care-l practică, obiceiul „Lazărului" nu are nimic comun cu ceremoniile creștine. Efortul de a substitui personaje creștine vechilor zeități păgîne caracterizează întreaga istorie a bisericii. În ciuda acestui fapt, încă de la începuturile existenței sale, creștinismul s-a văzut nevoit să încorporeze o serie de manifestări notoriu păgîne (Tertullianus, *De idololatria*, 10, 14). Înseși paștile, a căror esență o formează comemorarea unei învieri legendare, sînt vizibil înrîurite de cultul și ceremonialul adonic (J. G. Frazer, *op. cit.*, partea a IV-a, vol. I, p. 306—309). După conciliul din Niceea, paștile erau sărbătorite la o dată fixă — 25—27 martie, adică tocmai în zilele sărbătorilor lui Attis (W. Liungman, *op. cit.*, II, p. 417—418), ceea ce a dat prilejul ca să se spună în ironie : *Et ipse Pilatus christianus est* (Pînă și zeul cu cușma frigiană [=Attis] e creștin !) (F. Cumont, *op. cit.*, p. 67).

https://biblioteca-digitala.ro

de primăvară sau din preajma lui[113]. Pe de altă parte, se cunoaște cu precizie că în Roma imperială sărbătorile lui Attis se celebrau între 22 și 27 martie, precedate de un preambul la data de 15 martie[114], și există mărturii care atestă că și în Frigia de baștină ele aveau loc primăvara[115]. La rîndul său, Frazer, discutînd data probabilă a sărbătorii lui Adonis în Fenicia, Liban și Siria, optează pentru începutul primăverii (februarie-martie)[116]. Pe baza informațiilor citate din materialul românesc înclinăm să credem că, inițial, și obiceiul de care ne ocupăm s-a aflat în legătură cu echinocțiul de primăvară — convingere întărită de cazurile analoge Attis-Adonis. Un element auxiliar în sprijinul legăturii dintre data obiceiului și sărbătorile echinocțiului îl formează prezența ouălelor date, cu evidentă prioritate în șirul darurilor[117] și peste tot (inclusiv popoarele balcanice[118]), fetelor care fac „Lazărul", știut fiind că oul (ce conține principiul vieții) este un simbol lustral și augural de purificare, reînnoire și renaștere preconizată cu prilejul anului nou de primăvară. Cu acest rol îl întîlnim, mai cu seamă vopsit în roșu, la foarte multe popoare de religii diferite din Asia și Europa[119].

Ajunși aici, socotim potrivit să recapitulăm poziția pe care ne situăm în prezentul studiu. Înainte de toate nu am vrea să fim greșit înțeleși și să apărem ca un susținător anacronic al teoriilor mitologizante care au făcut odinioară faima, dar și ridicolul unor cercetători cu mult spirit de fantezie și mai puțin spirit critic. Nu urmărim să stabilim, pentru că nu se poate stabili, o identitate între Lazăr și vreun erou vegetațional mediteraneean. Așa ceva nu a fost, probabil, nici inițial și, după cum se vede, nu a apărut nici ulterior. Fiecare erou, Osiris, Attis, Adonis, avea, în civilizațiile cărora le-a aparținut, trăsături distincte, specific locale. Dar, după cum tuturor le era comun un același caracter general, tot astfel socotim că acesta se poate extinde și asupra lui Lazăr, așa cum apare el în legendele din folclorul românesc. De bună seamă că Osiris-Adonis-Dumuzi-Attis sînt mai apropiați fiecare unul de altul decît este Lazăr față de ei toți, deoarece cei dintîi aparțin unor culturi spirituale înrudite, strîns grupate geografic, și aceleiași epoci îndepărtate, în timp ce Lazăr se plasează într-un alt spațiu cultural și istoric-geografic. De pildă, la noi legenda despre eroul

---

[113] La echinocțiul de primăvară (20—21 martie în calendarul actual) începeau calendarul babilonean reformat de Hammurapi, calendarul vechi pers și anul avestic. Anul hindus începea la 15 martie, iar vechiul an civil al romanilor, atribuit lui Romulus, în prima zi din martie — lună consacrată lui Marte, inițial un zeu al vegetației, ocrotitor al ogoarelor (calitate în care este invocat în *Carmen fratrum Arvalium*) și dispensator (în ceremonia lupercaliilor) al fecundității animale. Calendarele vechilor azteci și peruvieni se bazau de asemenea pe anul vegetativ.

[114] M. P. Nilsson, *op. cit.*, II, p. 617; W. Liungman, *op. cit.*, I p. 207—211.

[115] Juliani imperatoris Εἰς τὴν μητέρα τῶν θεῶν § 168 c.

[116] J. G. Frazer, *op. cit.*, parte a IV-a, vol. I, p. 225—226. W. Liungman (*op. cit.*, I, p. 166) împărtășește această părere.

[117] Așa încît, pe alocuri, poartă chiar denumirea de „ouăle Lăzărițelor" (inf. 26 290 CIEF

[118] Љ. С. Јанковић, Д. С. Јанковић, *op. cit.*, VI, p. 161; VII, p. 134; J. Belović, *Die Sitten der Südslawen*, Dresda, 1927, p. 121; P. Papahagi, în *op. cit.*, II, p. 734; R. Sokoli, *op. cit.*, p. 169—171. Același lucru laalbanezii din Italia (*Chans. pop. alb...*, p. 16).

[119] W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 20—21.

https://biblioteca-digitala.ro

vegetațional nu a luat, din cîte ne spun datele de pînă acum, aspectul unei *drame* ceremoniale, cultice, așa cum erau pasiunea lui Osiris sau cea a lui Dionysos. Am relevat atîtea elemente comune între Lazăr și legendele Attis — Adonis — Osiris, nu pentru a-l deriva pe cel dintîi din mitologia orientului antic, teză dificil de susținut, ci pentru a argumenta eficient *caracterul* personajului și obiceiului lui Lazăr printr-o paralelă cu eroi și ceremonii al căror tip este bine stabilit de către cercetători ai culturii spirituale.

De altminteri, la o analiză riguroasă, legenda eroului nostru are elemente comune cu o serie foarte mare de mituri, dintre care multe au o semnificație diferită, ieșind din perimetrul legendelor vegetaționale. A face aici inventarul tuturor acestor puncte de contact înseamnă însă a depăși cu mult spațiul ce ne-a fost acordat, pe lîngă faptul că am pune la grea încercare răbdarea cititorului. Ne vom mărgini să semnalăm conexiuni cu miturile lui Dionysos[120], Zagreus, Kore, Demeter, Marsyas, Linos, Maneros, Marte, Apollon, Telepinu, Buddha, Hussein, Isus, Balder, John Barleycorn; cu o seamă întreagă de genii agreste și pastorale italice, cum sînt Silvanus și Faunus; cu unele elemente ale misterelor orfice și ale celor eleusine, precum și cu obiceiul Scaloianului.

Toate acestea nu dovedesc altceva decît că legenda lui Lazăr are rădăcini care se pierd în negura vremilor. Este foarte probabil ca ele să ajungă în aurora civilizației chalcolitice, într-o epocă de progres al tehnicii agricole primitive[121]. Caracterul de mare generalitate, difuz, al unor elemente ale obiceiului sînt indicii că în el trebuie văzută o preetapă, o ramură colaterală miturilor constituite și că el face parte dintr-un substrat sau prostrat analog acelora din care s-au cristalizat manifestările organizate ale cultelor mediteraneene. În cazul lui Lazăr nu au existat condițiile care să determine transformarea obiceiului popular în cult, integrîndu-l religiei printr-un proces de *mistizare*, așa cum s-a întîmplat în antichitate cu Dionysos și Demeter-Kore, cu Osiris, Adonis și Attis. Lazăr a rămas definitiv la stadiul de datină populară a populațiilor de muncitori agricoli, care nu a ieșit din cadrul folcloric și nu a pășit în domeniul cultului religios. Dar, după părerea noastră, tocmai această particularitate i-a asigurat păstrarea și perpetuarea pînă astăzi. Căci — faptele stau mărturie — complexele mitico-rituale precreștine ajunse pe treapta organizării clericale au putut fi stîrpite de biserica creștină, deoarece baza lor de difuziune se restrînsese la clasele dominante, care — deschise fiind influențelor cosmopolite — sînt incapabile de a păstra tradițiile culturale. În schimb, pretutindeni se văd

[120] De Dionysos, vechiul zeu de obîrșie sud-tracă, îl apropie în chip special: 1) caracterul de erou al întregii vegetații, al germinației primăvăratice pe care l-a avut inițial și Dionysos; 2) căsătoria simbolică (ἱερός γάμος) a soției arhontelui-basileu cu zeul, celebrată în sărbătoarea Anthesteria; 3) fiertura de grăunțe (πανσπερμία) adusă prinos lui Dionysos și Hermes în ipostaza lor htonian-infernală, în aceeași sărbătoare; 4) ideea pasiunii dionisiace, a zeului care suferă o moarte violentă pentru a se trezi apoi la o nouă viață. În mistere, zeul era dezmembrat și consumat de inițiați sub forma simbolică a unui taur — idee prefigurată de așezarea și gătirea lui Lazăr pe masă, ca un aliment ce urmează să fie mîncat.

[121] Sugestii foarte interesante în această direcție oferă articolul lui Б. А. Рыбаков *Космогония и мифология земледельцев энеолита* [Cosmogonia și mitologia agricultorilor eneolitici], în „Советская археология", 1965, nr. 1, p. 24—27; nr. 2, p. 13—33.

https://biblioteca-digitala.ro

urmele credințelor și obiceiurilor populare pe care religia nou venită nu le-a putut șterge.

Nu credem că „Lazărul" ar fi o moștenire a cultului adonic[122], ci, așa după cum fac dovada netăgăduită trăsăturile lui originale, gîndim că el constituie un fapt folcloric cu o geneză proprie, născut însă dintr-o tendință și mentalitate analogă celei care a făurit legendele de tip adonic, lucru care explică asemănările lor și care nu exclude cîtuși de puțin posibilitatea unor contacte mai mult sau mai puțin prelungite între ele, inclusiv, așa cum vom vedea mai jos, între unele din ele și „Lazărul" nostru. Dar, poate cea mai grăitoare probă împotriva unei ascendențe *directe* a lui Lazăr într-unul anume din miturile cu care l-am comparat este tocmai faptul că Lazăr se apropie, rînd pe rînd, cînd de unul, cînd de altul dintre eroii clasici, fără ca să se suprapună, cu toate acestea, pe de-a-ntregul vreunuia dintre ei. „Lazărul" ar putea fi, în schimb, un vestigiu din ceremonii și obiceiuri autohtone, care nu ne îndoim că trebuie să fi existat cu veacuri înainte. Însuși stadiul delabrat în care ne-a parvenit creează suport presupunerii că el reprezintă o supraviețuire. Chiar dacă am lăsa la o parte cazul special al lui Dionysos, că divinități și eroi agrari existau la vechii traci și că ei erau celebrați încă de pe atunci în obiceiuri populare, se poate infera, printre altele, dintr-un binecunoscut pasaj al lui Xenofon[123], care pomenește de un cîntec — de altfel obscur — al tracilor, numit *Sitalkas*. Deși pasajul în cauză a fost deseori citat, numele cîntecului nu a fost luat în seamă de cei mai mulți, cu toate că conține o interesantă informație. Etimologic interpretat, el înseamnă „ocrotitorul grînelor"[124]. Numele este propriu, onomastic, și a fost purtat de regi traci[125], dar era în același timp și un epitet sacral (epiklesis) al lui Apollon din Delfi[126], ceea ce trezește bănuiala că numele regilor traci era luat în cinstea unei divinități agricole existente la acea epocă în panteonul balcanic și care, după toate aparențele, era proslăvită în cîntecul citat[127]. Pe de altă parte, Herodot ne spune că țăranii frigieni celebrau în bocetul de recoltă numit „Lityerses" pe un erou agrar național omonim, secerător iscusit, ucis de Heracle[128]. Însă mai important decît toate este că însuși faimosul Zamolxis al geto-dacilor avea o natură esențialmente htoniană și agrară, fiind o divinitate care simboliza pămîntul roditor ca principiu al vieții animale și vegetale[129].

[122] P. Papahagi (*op. cit.*, p. 736) s-a întrebat în trecăt dacă nu cumva la aromâni obiceiul ar fi o reminiscență a cultului lui Adonis.

[123] Ἀνάβασις VI, 1, 6.

[124] De la σῖτος = grîu și ἀλκή = ocrotire.

[125] Herodot IV, 80; Tucidide, II, 29.

[126] *Pauly-Wissowa*... s.v. Sitalkas. În legătură cu trăsăturile care fac din Apollon un zeu ocrotitor al culturilor agricole, a se vedea W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 313—314.

[127] R. Eisler (*Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*, în „Vorträge der Bibliothek Warburg"..., 1922—1923, nr. 2, p. 240 sqq.) socotește că e vorba de un cîntec al pasiunii grîului în timpul secerișului, tot așa după cum τριγῳδία întruchipa pasiunea viței de vie, iar λινῳδία pe cea a inului. Din păcate, nu ne-am putut procura originalul studiului.

[128] W. Liungman, *op. cit.*, I, p. 243—244, 304. În bocet revenea mereu invocația „Lityerses!", tot așa cum în refrenul cîntecului nostru apare exclamația „Lazăre!".

[129] Ion I. Russu, *Religia Geto-Dacilor*..., în „Anuarul Institutului de studii clasice", vol. V, p. 61—139 [Cluj, 1949]; Acad. C. Daicoviciu, în *Istoria României*. I,... [București], 1960 p. 330—331, 334.

https://biblioteca-digitala.ro

S-a arătat cu dovezi indiscutabile că Zamolxis este o divinitate care întruchipează fertilitatea solului, numele său identificîndu-se cu noțiunea de „pămînt", redată în dialectul tracilor de la nord prin *zamol* (*zemel* la tracii din sud și la frigieni)[130]. Mai mult, legenda transmisă de Herodot (IV, 93—96), referitoare la Zamolxis ce sălășluiește sub pămînt o vreme, *plîns ca un mort* de către traci, pentru ca apoi să iasă din nou la lumină, nu poate fi tălmăcită corect decît ca o alegorie a periodicității vegetației, care se ascunde iarna sub pămînt, iar primăvara reapare la suprafață[131]. O a doua atribuție fundamentală a lui Zamolxis, în calitatea sa de zeu teluric, era domnia asupra morților[132]. Se cuvine relevat că, așa cum s-a stabilit[133], nu există dovezi care să ateste o evoluție uraniană a lui Zamolxis, acesta rămînînd pînă la sfîrșit o divinitate htonian-agrară și infernală. Extrem de interesantă pentru tipul nostru de legendă este ipoteza — susținută de o serie de cercetători[134] — după care Zamolxis fie că ar fi avut un corespondent feminin cu același nume, un *păredru*, fie că — aidoma monstrului frigian Agdistis — era androgin. De bună seamă că ar fi temerar să legăm „Lazărul", cel puțin în mod direct, de Zamolxis, Sitalkas sau chiar și de Dionysos. Dar existența acestor eroi la traco-geto-daci întărește ipoteza că tipuri corespunzătoare de legende și obiceiuri puteau să le fi fost cunoscute eventual înainte de epoca difuziunii cultelor orientale. Pe de altă parte, rămîne foarte plauzibil ca acestea din urmă, odată pătrunse în Dacia, să fi stimulat viața și circulația obiceiurilor agrare ale autohtonilor ba chiar să le fi înrîurit dezvoltarea.

Din nefericire, indigența datelor nu ne furnizează o bază reală pentru a vedea care au fost — dacă au existat într-adevăr — *contactele nemijlocite* dintre legenda danubiană și miturile mediteraneene. Deoarece mențiuni istorice mai vechi cu privire la obiceiul nostru lipsesc cu desăvîrșire, tot ceea ce putem spune se reduce ca fapt pozitiv la constatarea vagă că mitul adonic a circulat, în afara Eladei, și în interiorul Peninsulei Balcanice încă în epoca antichității (Macedonia, Moesia[135]), precum și în Pannonia[136]. Cît privește teritoriul țării noastre, sînt atestate epigrafic cultele Kybelei și al lui Attis atît în Dobrogea elenistică[137], cît și în Dacia romană[138]. Din păcate, datele despre cultul lui Isis — cunoscut la noi în

---

[130] I. I. Russu, *op. cit.*

[131] Argumentele detaliate ale interpretării vegetal-agrare a acestei tradiții despre Zamolxis se găsesc la W. Tomaschek, *Die alten Thraker...*, II, p. 63—67, care îl consideră pe Zamolxis „ un fel de Adonis geto-dac" și Carl Clemen, *Zalmoxis*, în „Zalmoxis...", II, 1, București, 1939, p. 59—61.

[132] I. I. Russu, *op. cit.*

[133] I. I. Russu, *op. cit.*

[134] Informație a lui Suidas, reluată de Rhousopoulos, Bessel, Roesler, Müllenhof. Kațarov (cf. I. I. Russu, *op. cit.*).

[135] Ch. Villay, *Le culte et les fêtes d'Adonis-Thammouz*, citat după M. Vulpescu, *Les coutumes roumaines périodiques...*, Paris, 1927, p. 167.

[136] Z. Kádár, *Die Kleinasiatisch-Syrischen Kulte zur Römerzeit in Ungarn...*, Leiden, 1962, p. 2—4 passim.

[137] *Istoria României*, I [București], 1960, p. 512.

[138] O. Floca, *I Culti orientali nella Dacia*, în „Ephemeris Dacoromana...", VI (1935), p. 204—239.

https://biblioteca-digitala.ro

antichitate — nu sînt semnificative pentru problema noastră, deoarece la epoca aceea cultul zeiței se detașase de cel al lui Osiris vegetal și fuzionase cu divinitatea sincretică Sarapis. Pînă în prezent, lipsesc la noi date despre Adonis. În această situație ar fi cu siguranță prematur să ne pronunțăm în ce măsură faptele de mai sus au influențat asupra vieții unor obiceiuri populare ale băștinașilor[139]. Dacă totuși Lazăr are vreo înrudire cu cultele mediteraneene, atunci aceasta trebuie căutată nu în forma greacă a cultului lui Adonis, ci în obiceiurile populare din care acela s-a născut, în fondul preadonic, anterior constituirii ceremonialului în forma lui „cultă" și venind încă din cultele neolitice ale vegetației[140].

Ceea ce putem reține însă de pe acum ca cert este faptul că legenda lui Lazăr, așa cum apare ea în folclorul românesc, constituie o contribuție bine individualizată la galeria tipologică a eroilor vegetaționali răspîndiți la multe popoare ale lumii, și ca atare se cuvine a fi raportată la șirul obiceiurilor agrare de primăvară ale poporului nostru.

Investigația noastră reconstituie *sensul originar*, substratul legendei, iar nu rostul de astăzi al obiceiului, cînd, — probabil de multă vreme — ca rezultat al emancipării mentalității sociale și individuale de sub tutela magicului [141], „Lazărul" a rămas simplu prilej de urare și distracție copilărească, făcută, de cele mai multe ori, în scopul strîngerii de daruri. Într-un viitor articol vom analiza comparativ desfășurarea și sensul obiceiului la români față de popoarele balcanice și mediteraneene.

LAZĂR — UNE VERSION ROUMAINE DU HÉROS DU CULTE DE LA VÉGÉTATION

L'auteur se propose d'étudier la nature d'un personnage légendaire, propre à une coutume roumaine de printemps — le *Lazăr* ou *Lăzărel* — qui jusqu'à présent n'a été traitée en aucune façon. On retrouve cette coutume dans le folklore balkanique où toutefois elle revêt un aspect sensiblement différent, ce qui nous a amené à n'envisager ici que les faits rencontrés dans le folklore roumain.

Le *Lazăr* est chanté et dansé le samedi qui précède le Dimanche des Rameaux par des groupes de jeunes filles (jusqu'à l'âge nubile) qui vont de maison en maison en faisant des vœux pour la prospérité géné-

[139] La Histria s-au descoperit fragmente ale unei statuete de teracotă a lui Attis, datate din sec. al II-lea i.e.n. M. Coja (*Aleuni aspetti della coroplastica ellenistica di Histria*, în „Dacia"..., V (1961), p. 221—223, 232) notează că descoperirile au fost făcute în afara zidurilor cetății, în cartierul *extra muros*, printre ruinele unor locuințe modeste, care exclud existența vreunui templu în apropiere. În consecință, statuetele trebuie considerate manifestări ale unor culte domestice, pătrunse în păturile de rînd ale populației. Vezi și O. Floca, *op. cit.*, p. 206.

[140] Vezi E. O. James, care rezumă procesul de geneză a dramei cultice a fertilității, celebrată anual primăvara și toamna, în raport cu trecerea de la cules și vînătoare la agricultură și creșterea vitelor. O dată cu rolul preponderent al bărbatului în societatea primitivă, principiul matern întruchipat în *Magna mater* a primit foarte curînd un soț (*op. cit.*, p. 34, 47).

[141] Un fapt cit se poate de semnificativ în această privință este că episodul învierii lui Lazăr s-a pierdut practic deoarece el nu mai apare în nici unul din textele poetice pe care le cunoaștem, ci ne-a fost transmis doar de jocul și tradiția citate (*supra*, p. 324—325 și nota 51).

https://biblioteca-digitala.ro

rale. Dans la mélodie qu'elles chantent, et qui s'appelle aussi *Lăzărel*, il s'agit d'un étrange personnage nommé Lazăr (= Lazare), qui s'en va dans la forêt avec les troupeaux pour les faire paître et y trouve la mort, par suite d'une chute du haut d'un arbre. Des jeunes filles, le plus souvent ses sœurs, le cherchent et, le trouvant mort, se lamentent, le baignent dans du lait et, parfois, le portent à la maison où elles le déposent *sur la table*. Quelquefois, la mère de L. lui prépare un gâteau dès avant son départ pour la forêt. D'autres fois, à côté de L., il est question dans la chanson d'une jeune fiancée morte la veille de son mariage — motif qui remplace parfois l'histoire même de L. Tout le cérémonial finit par des voeux de santé, de bonheur et de prospérité adressés à l'auditoire.

Tout en constatant le paradoxe constitué par le caractère funèbre de l'histoire et sa nette fonction de félicitation et de vœux de fertilité, l'auteur analyse minutieusement tous les éléments de la chanson et de la coutume, ainsi que ceux de quelques traditions et croyances qui s'y rapportent, pour aboutir à la conclusion que L. n'est qu'une personnification du héros du culte de la végétation dont on retrouve des types dans la culture de nombreux peuples (Osiris, Adonis, Attis, Dumuzi-T'ammuz). Voici les principaux traits qui identifient L. au héros du culte de la végétation : 1) *naissance miraculeuse* (origine végétale) : nulle part on ne mentionne le père de L., qui naît uniquement de la mère (hermaphrodite typique du règne végétal). Il est né le jour de la fête des *florii* (en roum. *le jour des fleurs;* cf. fr. Pâques fleuries). A sa naissance, L. est emmailloté dans des végétaux (feuilles de vigne ou de noyer, rameaux de griottier, etc.) ; 2) *action zootrophe* (symbolisée sous les traits d'un pasteur) ; 3) *mort violente et prématurée* ; 4) *«quête» tragique du cadavre et lamentation sur le sort du héros* ; 5) *conservation posthume de la force fécondante* : L. mort se change en fleurs ainsi que ses so eurs ; 6) *résurrection du héros* (celle-ci n'apparaît plus dans la chanson, mais nous est attestée par une sorte de jeu-pantomime exécuté par des jeunes hommes).

Un motiv thématique très intéressant est celui de la fiancée-veuve, qui trouve son correspondant dans le sort des fiancées-amantes d'Osiris, Adonis, Attis. Très particulier est le motif de la fiancée morte — qui apparaît dans la chanson roumaine et que l'auteur apparente à Ia — la fiancée mortelle d'Attis, qui, elle aussi, participe à la lamentation du héros, meurt de chagrin et se change elle aussi en fleurs. D'ailleurs, d'autres traits encore rapprochent la figure de L. de celle d'Attis. Dans la coutume il y a aussi, quelquefois, un couple nuptial qui éveille le souvenir des antiques adonies. Il est à noter que d'habitude une des jeunes filles est considérée comme fiancée de L.

De même que toute représentation de la vie végétale, la coutume roumaine met en relief l'idée de fertilité, son but étant, selon la croyance, de faire multiplier le bétail et la volaille. Un détail curieux est celui de la lavure restée après le bain de L. et qui, dans le poème, est jetée à la racine des arbres, sur les plantes comestibles, sur l'habitation, voire sur les jeunes filles — fait qui trahit les présumées vertus magiques de fertilisation et fécondité qui étaient censées résider dans le liquide venu en contact avec le corps du héros.

https://biblioteca-digitala.ro

On retrouve aussi dans cette coutume quelques autres éléments : 1) culte des morts ; 2) apotropées ; 3) interdictions et obligations. La relation de L. avec le culte des morts est prouvée par : 1) l'aumône rituelle pour les morts, faite le même jour ; 2) le lavement posthume de L., typique pour le cérémonial funèbre ; 3) la mort de L. considérée comme prototype pour la lamentation rituelle, tout comme Osiris fut considéré la première momie ; 4) la coutume de manger une galette dans la fête de L., et que l'auteur juge avoir eu jadis une signification agraire-funèbre. Les éléments apotropeïques sont constitués par la lavure, destinée autrefois à détourner le mauvais œil.

Naguère il était aussi en vigueur une interdiction qui défendait aux femmes de travailler pour les hommes le jour de L. ; on croyait que l'homme qui revêtirait la chemise blanchie ce jour-là, ou qui ne mangerait pas une galette spécialement préparée à cette fin, ferait une chute d'un arbre. Se fondant sur les travaux de Mannhardt, Frazer, Eisler, Liungman, De Martino, l'auteur explique cette obligation comme issue de la conception sur la passion végétale répandue chez de nombreuses populations d'agriculteurs, et qui, dans notre cas, se reflète dans deux éléments : 1) le transfert de la violence commise envers L. (= le fruit du végétal à qui, en le récoltant, on fait subir un sort brutal) sur un opérateur symbolique (l'aquilon, qu'on présente comme coupable de la chute de L.) ; 2) la consommation de la divinité végétale sous la forme symbolique de la galette. Quant à la défense de travailler, ce n'est qu'une marque non spécifique de respect pour un être surnaturel qu'on désire se rendre propice.

Ensuite, on met en évidence une évolution de L. d'un stade plus général vers un héros du type agraire. Finalement, en ce qui concerne le jour où le *Lazăr* est pratiqué, l'auteur, en citant à l'appui de sa thèse de nombreux témoignages, est d'avis qu'initialement la coutume était en rapport direct avec l'équinoxe de printemps.

On peut résumer ainsi qu'il suit les conclusions de l'ouvrage : les mentions historiques sur la coutume faisant presque totalement défaut, les documents archéologiques dont on dispose jusqu'à présent, bien qu'attestant sur le territoire roumain le culte d'Attis et celui d'Isis et Sarapis, ne permettent pas, malheureusement, qu'on se prononce avec certitude sur l'hypothèse de l'existence d'une liaison directe entre L. et les cultes de la végétation de la Méditerranée orientale. D'autre part, certaines données portent à croire que des coutumes de ce genre, dont on pourrait suivre les racines jusque dans l'énéolithique roumain, étaient déjà connues par la population thraco-géto-dace à l'époque de la diffusion des cultes orientaux. Conséquemment, il est très plausible qu'à une certaine époque les cultes orientaux, parvenus au nord du Danube, vinssent exercer une action sur les coutumes agraires de la population daco-roumaine.

La présente recherche reconstitue *la signification initiale* de la légende ; elle ne traite pas de l'état actuel de la coutume qui, avec la musique et l'ensemble des données comparatives balkaniques et méditerranéennes, fera l'objet d'une prochaine étude.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

FACTORII EVOLUȚIEI MUZICII DANSURILOR POPULARE

G. SULIȚEANU

Procesul evoluției muzicii dansurilor populare se detașează, încă din primul moment al unei cercetări folclorice, ca o problemă de cea mai mare importanță și care necesită elucidarea unui întreg complex de situații rezultate din legătura indisolubilă și interdependentă dintre individ și colectivitate, muzică și coregrafie, tradiție și inovație, om și fenomenul artistic. Pe măsură ce cunoașterea se adîncește, ramificîndu-se în toate aceste direcții, noi date vin să indice diferite aspecte ale acestui proces, dezvăluind laturi importante, uneori cu totul necunoscute, alteori atestînd supozițiile sau faptele de acum cunoscute. Întreaga complexitate a acestei probleme necesită, ca o primă călăuză, conturarea trăsăturii fundamentale a fenomenului folcloric, a naturii determinării sale și a factorilor care declanșează evoluția sa de la origine pînă la dispariție.

Coregrafia populară reprezintă una dintre cele mai vechi manifestări folclorice, însoțind omul, poate, încă de la primele realizări ale conștiinței umane. La început, ca un corolar al muncii și al atitudinii omului față de forțele naturii înconjurătoare, apoi, din ce în ce mai detașată de acestea, ea a devenit cu timpul exponenta unui simțămînt artistic a cărui manifestare se concentra mai mult în vederea frumosului, a relaxării spirituale de bună dispoziție. Existența sa de-a lungul veacurilor ne apare astfel ca o creație a omului, a mentalității și a concepției sale artistice, dar și ca o necesitate a cărei împlinire mereu înnoitoare îl ajuta pe om să găsească noi înțelesuri și noi puteri vieții sale.

Evoluția coregrafiei a urmat aproape fidel diferitele etape ale dezvoltării spirituale a omului, și tocmai felul în care arta a corespuns acestora, cît și delimitarea acestor etape în dezvoltarea artei reprezintă pentru cercetător o problemă deosebit de interesantă.

Pe de altă parte, purtînd denumirea după manifestarea sa principală, coregrafia populară cuprinde însă și o viguroasă parte a artei muzicii. Aceasta ridică noi probleme, deoarece muzica dansurilor populare a avut deseori o evoluție diferită, fiind supusă, conform specificului artei ei, și unor factori determinanți diferiți. Studierea muzicii dansurilor populare și

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 4, p. 341–352, București, 1966

https://biblioteca-digitala.ro

aflarea factorilor determinanți ai evoluției sale tind să lămurească totodată și unele aspecte ale procesului de creație, locul acestuia în contextul tradiției, cît și acei factori hotărîtori în apariția elementului nou. Și dacă pentru utilitatea studiului s-a urmărit în primul rînd numai muzica, totuși s-au avut în permanență în vedere proveniența și funcționalitatea ei ca însoțitoare ale dansului.

Înainte de a trece la teoretizarea și exemplificarea datelor obținute, ținem să precizăm că, datorită prezenței unor deosebiri folclorice între diferitele regiuni ale țării, rezultate ale unor factori care au determinat o evoluție diferită în timp și spațiu, reflectate în toate genurile folclorice ale zonelor respective, deci în fața acestei diversități de situații — problemă asupra căreia de altfel vom reveni în cuprinsul acestui articol —, vom folosi, pentru o mai bună exemplificare din punct de vedere metodologic, zona folclorică musceleană, care prin bogăția și complexitatea ei în ceea ce privește muzica dansurilor populare conferă un excelent material problemei noastre.

★

În urmă cu zece ani, Gh. Ciobanu ne comunica în paginile „Revistei de folclor" un foarte documentat articol privind factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare[1] și — avînd în vedere întreaga muzică populară — evidenția cinci factori „care au contribuit și contribuie la evoluția creației muzicii populare": 1. contactul cu muzica altor popoare; 2. contactul cu creația muzicală cultă; 3. întrepătrunderea diferitelor stiluri regionale; 4. variația; 5. contaminarea.

Ceea ce căutăm să urmărim în lucrarea de față este încercarea de a completa problema ridicată de Gh. Ciobanu cu unele observații, rezultate ale analizării unor alte aspecte, unghiuri de studiu, datorită cărora problematica delimitării factorilor determinanți ai evoluției muzicii capătă noi orizonturi de cercetare. Astfel, alături de factorii de mai înainte, considerați ca generali pe întreaga muzică populară, cercetările ulterioare ne-au arătat că în această problemă trebuie avut în vedere, la un moment dat, și *drumul evoluției — de multe ori diferit —, al fiecărui gen în parte.* Această lărgire a problematicii a necesitat o restrîngere a cîmpului de studiu, de astă dată asupra genurilor, a funcționalității și a evoluției muzicii coregrafice populare căutîndu-se ca, pornind de la caracteristicile muzicale de acum cunoscute, să se treacă la conturarea factorilor determinanți ai drumului evoluției lor.

Genul coregrafiei populare, respectiv al muzicii de care ne ocupăm, se deosebește de celelalte genuri folclorice muzicale în primul rînd prin natura funcționalității sale, cît și, implicit, printr-o seamă de aspecte specifice evoluției sale.

Interdependența dintre muzică și coregrafie a dus de-a lungul timpului către cristalizarea unor tipare artistice a căror spargere și transformare reprezentau de fiecare dată o nouă etapă a evoluției. Pregătirea acomo-

[1] Gh. Ciobanu, *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare*, în „Revista de folclor", an. I (1956), nr. 1—2, p. 68—105.

https://biblioteca-digitala.ro

dării fenomenului artistic către noile etape este un proces de durată, de acumulare, de infiltrare a elementului nou.

Schimbarea structurii muzicii de dans reprezintă față de factorul determinant un proces de durată variabilă. Această variabilitate a perioadei de evoluție a fixării elementului nou este dependentă de potențialitatea factorului determinant, de care depinde de altfel și durata dispariției sau transformării elementului vechi.

Studierea factorilor evoluției muzicii coregrafiei populare a evidențiat și *unele aspecte privind anume planuri de perspectivă a cercetării, anume niveluri de evoluare a factorilor determinanți sub diferite unghiuri de vedere*: *a*) *acela al psihologiei artei populare*; *b*) *al proveniență și structurii lor*; *c*) *al funcționalității.*

a) Studierea factorilor evoluției din punctul de vedere al psihologiei artei populare introduce de la început delimitarea condiționării social-istorice a fenomenului artistic ca rezultat al întregului proces de interinfluențe dintre conștiința artistică a colectivității, conștiința artistică individuală și produsul artistic ca reflectare a realității. Ținînd seama de acestea, mai putem deosebi două aspecte ale factorilor : aspectul social și aspectul individual. Primul, ca rezultat al psihologiei sociale, al predominării recepționării de către colectivitate. Aspectul individual, ținînd de psihologia individuală, ca rezultat a atitudinii individului de recepționare, dar și de influențare și creare a artei.

b) Studierea factorilor evoluției din punctul de vedere al proveniență și al structurii lor ne duce către împărțirea lor în factori externi și interni — așa cum de altfel a sesizat și Gh. Ciobanu în articolul menționat —, atribuind calitatea de „factori externi" acelor factori ce provin din afara fenomenului artistic, determinînd transformările structurale, iar calitatea de „factor intern" acelora ce reprezintă însuși procesul morfologic al evoluției.

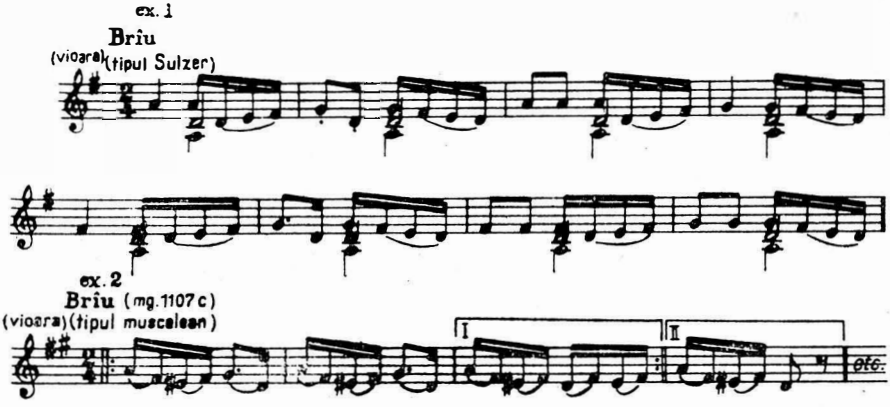
c) Studierea factorilor evoluției din punctul de vedere al funcționalității ne indică rolul funcțional pe care îl reprezintă acesta într-o anume etapă a dezvoltării genului. Criteriul funcțional ne mai evidențiază uneori evoluția fenomenului urmărit în timp, cu schimbarea la un moment dat a funcționalității, ca, de exemplu, trecerea unei melodii de dans popular de la funcția rituală la aceea de divertisment obișnuit. O dată cu aceasta se relevă și mijloacele de adaptare la noua funcționalitate, ca : imprimarea unui anumit ritm sau tempo sau chiar schimbarea formei etc.

Mai putem deosebi factori ce determină funcționalitatea generală caracteristică artei coregrafico-muzicale populare, precum și factori care determină funcționalitatea specifică diferitelor prilejuri de manifestare a muzicii dansurilor populare.

Ținînd seama de toate aceste criterii, care, firesc, se întrepătrund în cercetarea fenomenului folcloric, vom căuta să delimităm acei factori ce au o influență determinantă în evoluția muzicii coregrafiei populare din zona folclorică musceleană. Vom putea observa cum fiecare dintre factorii prezentați își va găsi motivarea și încadrarea in cuprinsul observațiilor făcute pînă aci.

★

https://biblioteca-digitala.ro

Primele culegeri de material muzical-coregrafic realizate în Muscel, cu tot numărul lor redus, au constituit cele mai importante documente în vederea comparării cu materialul cules ulterior. Astfel, cele mai vechi date muscelene pînă în prezent ne oferă colecția valorosului folclorist Dumitru Vulpian, realizată în cea de-a doua parte a secolului trecut[2] și în care găsim cîteva melodii executate de către lăutarul Netotu la Cîmpulung-Muscel și notate cu multă pricepere după auz. Mai tîrziu cu aproximativ trei decenii, în 1914, o nouă culegere este realizată, de astă dată înregistrată pe trei cilindri de fonograf de către folcloristul și compozitorul G. D. Kiriac [3] de la Nae Pantelică, un renumit lăutar din Bughea de Sus. Alături de acestea situăm un material muzical apărut mai înainte, în lucrarea lui Franz Joseph Sulzer[4], în 1781, despre care nu știm decît că a fost cules în Muntenia. Iată însă că în materialul lui Sulzer am putut găsi date despre unul dintre cele mai vechi tipuri muzicale de brîu existente astăzi în zona musceleană.

În tipul muscelean, aparent mult deosebit, putem întrezări însă potențele tipului mai vechi, cules în urmă cu aproape două secole de către Fr. Sulzer, reflectate prin : evoluția scării, a motivelor muzicale, a formei, a stilului de execuție și a motivelor cadențiale. Alăturarea ambelor melodii ne evidențiază caracteristicile fiecăruia în parte ca aparținînd unor tipare artistice deosebite, exponente ale unor stadii diferite în evoluția muzicii coregrafiei muscelene. Exemplul al doilea ne apare ca rezultat al unui îndelung proces de șlefuire, al cărui drum a fost direcționat de o seamă de factori determinanți ce au impulsionat conturarea de altfel a tuturor aspectelor observate în existența muzicii coregrafiei muscelene.

---

[2] D. Vulpian, *Brîuri* (Jocuri de Brîu) și *Horele noastre*, în „Muzica populară", II, București, 1886, și Leipzig, 1891.

[3] Materialul se află în arhiva Institutului de etnografie și folclor.

[4] Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalinischen Daciens*, 1781, citat după Pompiliu Pîrvescu ; *Hora din Cartal*, București, 1908, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro

Părăsind aceste două exemple, asupra cărora ne rezervăm posibilitatea de a reveni pe parcursul lucrării, vom trece la prezentarea *factorilor determinanți*:

1. factorul social-economic;
2. structura demografică a zonei folclorice respective;
3. funcționalitatea și prilejul manifestării folclorice;
4. interdependența dintre muzică și coregrafie;
5. mijloacele de execuție muzicală;
6. prezența muzicii de origine vocală;
7. concepția artistică a colectivității;
8. concepția artistică a executantului;
9. moda — elementul modern;
10. mișcarea artistică de amatori;
11. circulația;
12. mijloacele artistice mecanizate;
13. influența folclorului din afara zonei cercetate;
14. tendința de evoluție a structurii morfologice a muzicii populare românești.

1. *Condițiile de existență social-economice* ale populației sătești muscelene au avut repercusiuni puternice asupra procesului de evoluție folclorică și în special în ceea ce privește tempoul mai rapid sau mai lent al desfășurării acestuia. Viața folclorică din trecut, supusă economiei casnice închise, relațiilor feudale cu pătura conducătoare, contactului relativ redus cu orașul și cu celelalte regiuni ale țării, a imprimat manifestărilor folclorice un drum evolutiv mai lent. De la începutul secolului trecut însă, cu perioada sa de redeșteptare națională, urmată de introducerea unor reforme social-economice și de apariția perioadei capitaliste, putem observa zdruncinarea vieții folclorice prin introducerea unor schimbări care au dus la grăbirea procesului de evoluție.

În zilele noastre, transformările social-economice fundamentale ce au răsturnat orînduirea capitalistă au imprimat, la rîndul lor, o efervescență folclorică de o rapiditate încă nemaintîlnită, noul îndepărtînd și transformînd vechiul cu mult mai multă vigoare ca în trecut. La aceasta contribuie și schimbarea ocupației unei însemnate părți din populația Muscelului în muncitori minieri și petroliști, în urma valorificării unor noi surse ale bogățiilor subterane locale.

2. *Structura demografică* ne indică și prezența unei populații de origine ardelenească stabilită în partea de nord și de mijloc a Muscelului încă din secolele al XV-lea—al XVI-lea[5], fapt ce a determinat crearea în zona folclorică musceleană a unor nuclee de folclor sud-ardelenesc ale căror reminiscențe puternice mai pot fi și astăzi găsite, după trecerea

[5] Acești locuitori au emigrat din Ardeal dinspre versantul carpatic ardelenesc al munților musceleni, din zonele Sibiu și Făgăraș, în urma persecuțiilor naționale și religioase. De altfel, munții Carpați nu au constituit niciodată o graniță între românii locuitori ai ambelor versanturi, păstorii întîlnindu-se frecvent la nedeile din munți sau cu alte prilejuri, prin locuri nestrăbătute de grănicerii din trecut.

https://biblioteca-digitala.ro

a peste trei veacuri. De asemenea și contactul frecvent cu populația ardelenească de după celălalt versant carpatin a întreținut de-a lungul timpului perpetuarea unor elemente folclorice sud-ardelenești. Dacă în foarte multe cîntece recunoaștem astăzi structura muzicală specific ardeleanească și în muzica coregrafiei populare găsim marea frecvență a dansului *De doi*, denumit și *Ungurenesc*, care ne indică certa proveniență sud-ardeleană.

Pe de altă parte, și folclorul specific muscelean-muntenesc a influențat, la rîndul său, folclorul comunităților sud-ardelenești din Muscel, astfel încît putem observa o interinfluență a ambelor părți. În cuprinsul acestui proces, rolul primordial îi revine însă folclorului muscelean originar, care a înglobat în evoluția sa, vehiculînd și adaptînd particularităților sale muzicale, elementul ardelenesc.

3. *Funcționalitatea* apare ca exponentă a prilejului manifestării folclorice. Prilejurile folclorice au condus din totdeauna evoluția muzicii coregrafice. Ele au cuprins însă nu numai muzica alături de coregrafie. Muzica dansurilor populare se afla oriunde exista vreo manifestare muzicală instrumentală, deseori alături de cîntecele bătrînești sau de cele mai noi, sau singură, executată ca un divertisment muzical pentru plăcerea executantului și a colectivității respective. De aceea, multe melodii vechi, dispărute din repertoriul coregrafic al dansului, rămîneau în repertoriul altor manifestări folclorice.

Un proces asemănător, însă de astă dată invers, ni-l prezintă trecerea multor melodii de cîntece cu origine vocală în repertoriul muzical-coregrafic.

Tot în aceste prilejuri se realiza și preluarea prin selecționare de către generația tînără a materialului muzical-coregrafic de la generațiile mature, cît și introducerea în repertoriului tineretului a melodiilor noi de dans.

Apariția unor noi prilejuri în cadrul manifestărilor populare coregrafice, ca: balul, serata, revelionul, serbările urmate de dans, își au de asemenea aportul lor în evoluția muzicii prin nota influentă modernă a repertoriului muzical, prin frecvența dansurilor și a muzicii moderne.

4. *Interdependența dintre muzică și coregrafie* constituie, de asemenea, un factor esențial în evoluția muzicii. Impulsionările ritmului coregrafic își au un corespondent perfect în accentele muzicale. Instrumentistul urmărește cu atenție tensiunea jocului, intervenind printr-o muzică mai vioaie în momentele de slăbire sau printr-un tempo mai ponderat în perioadele de rapiditate, încordare și oboseală a jucătorilor.

De asemenea, schimbarea structurii coregrafice petrecută în decursul timpului a determinat și schimbarea structurii muzicale, ca, de pildă, spargerea formației de cerc la sîrbă și brîu și transformarea în linie largă, șerpuitoare, sau accesul fetelor în dansul *Brîu*. Schimbările care au dus la o amplificare a conținutului coregrafic au determinat ca și muzica să suporte amplificarea formei și conținutului său prin introducerea și îmbinarea într-o singură melodie a noi și numeroase fraze muzicale.

Totodată evoluția coregrafiei a generat în permanență la jocurile de formă liberă: *Hora*, *Brîu*, *Sîrbă* și *De doi*, melodii noi, printre care și

https://biblioteca-digitala.ro

unele melodii de cîntec vocal, care, incluse în repertoriul muzical-coregrafic, au devenit entități independente coregrafice, ca, de pildă : *Jianu*, *Leliță Ioană*, *Corbea*, *La puțul cu două zale* etc.

Cu toate acestea, drumul evoluției muzicii și coregrafiei nu se desfășoară identic. În decursul timpului, muzica pare a fi suferit o evoluție mai rapidă decît coregrafia. În fața limitelor impuse de natura coregrafică a dansului respectiv, muzica avea un cîmp de desfășurare mult mai liber, adresîndu-se rafinamentelor senzației auditive cu întreaga sa bogăție de mijloace caracteristice. Apoi, unele dansuri — și de fapt cele mai specifice zonei muscelene —, ca : *Horă*, *Brîu*, *Sîrbă* și *De doi* își puteau schimba infinit de multe melodii, în timp ce alte dansuri se desfășurau legate de cîte o singură melodie, iar altele, diferite coregrafic, evoluau pe variantele unui aceluiași tip muzical, ca, de exemplu, melodia dansului *Ciuleandra*, o foarte vizibilă variantă evoluată din melodia dansului *Lezeasca*.

5. *Mijloacele execuției muzicale* au o înrîurire hotărîtoare asupra evoluției muzicii coregrafiei. Interpretarea muzicii de către diferite instrumente muzicale, fiecare dintre acestea contribuind cu posibilitățile sale caracteristice de execuție, a dus la îmbogățirea modalităților expresive. Apariția și dispariția unor instrumente muzicale au marcat uneori și anumite etape în evoluția muzicii coregrafice. Astfel, preluarea muzicii instrumentelor arhaice : fluier, caval, cimpoi de către instrumente mai noi în timp, ca, de pildă, trecerea melodiilor de la cimpoi la vioară, a determinat părăsirea intonațiilor specifice cimpoiului și înlocuirea lor cu strălucitoarele posibilități ale viorii. Uneori stilul de execuție al cimpoiului a fost menținut la vioară printr-o anume tehnică de execuție în scordaturi. Și în exemplul muzical Sulzer, dat mai înainte, se pare că avem o imitație a cimpoiului prin corzile ținute ce imită sonoritatea bîzoiului. Cel de-al doilea exemplu muzical însă ne-a prezentat vechea melodie și într-un stil de execuție mai evoluat. Preluarea muzicii de la un instrument la altul aduce de cele mai multe ori schimbări esențiale, afectînd aproape toate elementele structurii muzicale. Chiar și ritmul „țiiturilor", atît de caracteristice diferitelor melodii de dans, suferă unele modificări dependente de posibilitățile noului instrument acompaniator.

6. *Prezența muzicii de origine vocală* în repertoriul coregrafic muscelean a cunoscut, începînd în urmă cu aproape un secol, o puternică afirmare datorită execuției vocale a lăutarilor. Această adevărată revoluție a marcat începutul unei noi și fecunde etape de îmbogățire și dezvoltare a tipologiei muzicale.

La început, pînă în urmă cu patru, cinci decenii se observă o manifestare oarecum timidă prin cîteva cîntece vocale specifice de dans. Apoi însă, această modalitate a cuprins în mai puțin de jumătate de veac întreaga gamă a cîntecelor vocale, de la unele cîntece bătrînești la cîntecele moderne. Ulterior, cea mai mare parte au rămas în rezerva repertoriului tradițional numai în execuție instrumentală, ca fraze muzicale (părți) caracteristice muzicii dansului popular și bineînțeles, în schimb, cu largile posibilități ale vehiculației respective.

https://biblioteca-digitala.ro

Totodată, interpretarea vocală a instrumentistului sau cîntăreței au adus o seamă de modificări structurii muzicale. Și tot datorită interepretării vocale a cîntecelor de către muzicanți, în Muscel, strigătura dansatorilor a fost aproape cu totul îndepărtată, rămînînd doar sporadic la dansurile cu comenzi.

7. *Concepția artistică a colectivității* reprezintă unul dintre factorii esențiali ai evoluției datorită rolului ei selector. Ea este aceea care hotărăște tacit includerea sau excluderea unor manifestări și tot datorită ei se petrece recepționarea produsului artistic în fondul tradiției.

8. *Concepția artistică a executantului instrumentist* reprezintă esența repertoriului și a aptitudinii sale artistice. Datorită personalității sale, a concepției sale muzicale, a posibilităților sale creatoare, a circulației sale, el este promotorul principal al existenței muzicii dansurilor populare. Concepția sa artistică ne apare determinată de toți factorii evoluției muzicii, însă, la rîndul ei, contribuie într-o mare măsură la procesul acestei evoluții.

9. „*Moda*", chiar dacă nu este un factor prim, totuși are o importantă influență asupra procesului evoluției. În ciuda caracterului ei efemer, trebuie să-i recunoaștem puterea de a îndepărta vechiul și a deschide larg porțile noului, iar uneori — ca un capriciu — de a readuce la gloria zilei vreo melodie dispărută de mult.

10. *Mișcarea artistică de amatori* din trecut, dar mai ales din perioada de după cel de-al doilea război mondial, constituie de asemenea un factor important. De la începuturile ei și pînă în urmă cu două decenii, mișcarea artistică de amatori a avut o activitate redusă, cuprinzînd sporadic doar unele colectivități sătești. După cel de-al doilea război mondial, instaurarea socialismului ca formă de guvernămînt a dat o amploare deosebită acestei mișcări culturale. S-a trecut la crearea în fiecare sat a unui cămin cultural, ale cărui acțiuni aveau să concentreze întreaga viață culturală și artistică a colectivității sătești. În cadrul activității artistice, multe din produsele folclorice mai vechi au reînviat într-o formă nouă. Dansuri deținute numai de către bătrîni au fost preluate de către tineri, căpătînd conținutul vieții lor. Alături de impulsionarea preluării tradiției, noului i s-a dat o deosebită importanță. Cu prilejul diferitelor manifestări au apărut și noi formații instrumentale, ca, de pildă, formația vioară, țambal și fluier din comuna Boteni, preluată de pe scena serbărilor minerilor de hora căminului. Activitatea artiștilor amatori a stimulat fantezia creatoare și într-o oarecare măsură a directivat evoluția folclorului pe drumul continuității specificului local, și nu pe acela al dispariției.

11. *Circulația* muzicii a constituit unul dintre factorii viabilității sale. În cea mai mare parte găsim vehicularea muzical-coregrafică a produsului folcloric în întregul său. Uneori însă, prin intermediul instrumentiștilor, muzica circulă independent de manifestarea coregrafică.

12. *Mijloacele artistice mecanizate* se situează, alături de instrumentiști, ca un factor determinat din ce în ce mai important în colportarea

https://biblioteca-digitala.ro

și influențarea muzicii coregrafice. Astăzi, în mult mai mare măsură ca în trecut, mijloacele mecanice muzicale își au rolul lor atît în alcătuirea repertoriului, cît și în stilul de execuție. Pentru trecut, aristonul și patefonul, iar apoi în special radioul, televizorul și magnetofonul tind să constituie etalonul gustului actual. Cercetările din ultimii ani au dat la iveală rolul determinant al radioului și televizorului în alcătuirea repertoriului artistic nu numai al tinerei generații, ci chiar al însișiși lăutarilor, care părăsesc din ce în ce mai mult vechiul în favoarea noului. Chiar și anume tehnici de execuție instrumentală, anume motive muzicale sînt preluate în cuprinsul repertoriului lor.

13. *Influența folclorului din afara zonei cercetate* reprezintă o însemnată contribuție în evoluția muzicii-coregrafiei populare. Acest proces se prezintă declanșat, pe de o parte, de circulația locuitorilor cu diferite prilejuri, ca : munci sezoniere, armată, școli etc., dar și de circulația instrumentiștilor cu prilejul unor angajamente sezoniere. În procesul influențelor putem deosebi cîteva categorii :

a) influența zonelor folclorice vecine prin crearea acelor zone folclorice mărginașe comune pe care le-am denumit zone de interinfluență ;

b) influența repertoriului în mare parte muzical-orășenesc, cu predominarea capitalei ;

c) influența altor zone folclorice, în special sudul Munteniei și Moldovei ;

d) influența muzicii altor popoare (naționalități conlocuitoare și vecine).

Dintre acestea, de cea mai mare importanță pentru folclorul muscelean sînt : influența zonelor vecine datorită atît structurii demografice, cît și fenomenului firesc de întrepătrundere zonală. De asemenea, influența contactului cu muzica orășenească pentru rolul ei de colportare în special a muzicii dansurilor moderne.

Celelalte influențe sînt de mult mai mică intensitate, iar aceea a altor popoare este în timpul nostru aproape inexistentă. Chiar influența muzicii orientale, respectiv a celei turce [6], destul de puternică în trecut mai ales în repertoriul orășenesc al lăutarilor din secolele XVIII—XIX, în special asupra cîntecelor vocale, nu a afectat hotărîtor muzica dansului popular muscelean. Astăzi, numai prezența unor moduri vădit orientale, ca, de pildă, modul müstar al exemplului al doilea din lucrarea de față, ne indică reminiscențele unei trecute influențe turcești, pe osatura căreia însă s-a axat melodia specific românească. Aceasta este explicabil, dacă ne gîndim că în perioada de ascensiune a circulației lăutărești la sate influența turcească se afla pe drumul dispariției.

14. *Tendința de evoluție a structurii morfologice a muzicii populare românești* ne apare ca un factor determinant, exponent al drumului dezvoltării întregii muzici populare, manifestîndu-se prin anumite elemente

[6] De exemplu, în melodia de nuntă *Marșul pe drum* putem recunoaște corespondentul său turcesc *Şakirtu Havasi*.

https://biblioteca-digitala.ro

ce nu sînt specifice numai unui gen. Acestea urmează cursul unei evoluții generale a concepției artistice populare și par a izvorî firesc din posibilitățile unei dezvoltări interioare a fenomenului artistic. De exemplu, lărgirea scărilor modale de la penta și hexatonice către scara heptatonică, sau transformarea cadenței finale frigice într-un tip eolic prin diezarea treptei a doua (fa) etc.

★

Toți acești factori determinanți ai evoluției muzicii folclorului coregrafic ne apar într-o continuă și strînsă interdependență. Ei și-au adus fiecare în parte contribuția mai mult sau mai puțin intensă, după importanța pe care au avut-o în diferite perioade ale existenței muzicii coregrafiei. Prezența factorilor determinanți în procesul evoluției reprezintă un fenomen în permanentă transformare și nu au o existență permanentă și nici imuabilă, ci pot dispărea așa cum au apărut, determinați, la rîndul lor, de realitatea manifestării folclorice respective. De exemplu, într-o anumită perioadă, se poate ajunge la dispariția aportului creator al executantului.

Cu toate acestea, în stadiul actual al folclorului muzical, factorii evoluției își păstrează un caracter puternic, aproape legic. Acești factori ne dezvăluie cauzele evoluției, contribuind la netezirea drumului către problemele importante ale fenomenului folcloric: modalitățile evoluției, procesul de creație, variație și contaminare, delimitarea particularităților folclorice zonale și, în special, pot contribui la studirea problemei stadializărilor în timp, spațiu și adîncime a acestuia.

LES FACTEURS DE L'ÉVOLUTION DE LA MUSIQUE DES DANSES POPULAIRES

L'étude du processus de l'évolution de la musique des danses populaires s'impose, dès le début, dans toute recherche folklorique, en tant que problème de la plus grande importance, impliquant nécessairement l'élucidation d'un complexe de situations résultant de la liaison indissoluble et interdépendante entre l'individu et la collectivité, la musique et la chorégraphie, la tradition et l'innovation, l'homme et le phénomène artistique.

Tout ce complexe de problèmes rend nécessaire, en premier lieu, une mise à point des traits fondamentaux du phénomène folklorique, de la nature de son déterminisme et des facteurs qui déclenchent son évolution, depuis son origine jusqu'à sa disparition.

Les relations d'interdépendance existant entre la musique et la chorégraphie ont fait naître, au long des siècles, des cristallisations de certains types artistiques, dont les successives dissolution et transformation représentaient chaque fois une nouvelle phase évolutive. L'étape préparatoire de tout phénomène artistique en voie de développement vers de nouvelles formes comprend un processus de longue durée, d'accumula-

https://biblioteca-digitala.ro

tion et d'infiltration d'éléments nouveaux. La modification de la structure de la musique de danse est un processus de durée bien plus variable que celui des facteurs déterminants de son évolution. Cette variabilité de la période d'évolution dépend — pour chaque fixation d'un nouvel élément — de la puissance du facteur déterminant, qui influe d'ailleurs aussi sur la disparition ou la transformation de l'ancien élément.

L'étude des facteurs de l'évolution de la musique de la chorégraphie populaire peut aussi mettre en évidence quelques autres aspects concernant en perspective certains plans de la recherche : a) *celui de la psychologie de l'art populaire* ; b) *celui de la provenance et de la structure des facteurs* ; c) *celui de leur fonctionnement.*

a) L'étude des facteurs d'évolution, effectuée du point de vue de la psychologie de l'art populaire, impose dès le début une délimitation du conditionnement social-historique du phénomène artistique, en tant que résultat de tout un processus d'interinfluences entre la conscience artistique de la collectivité et la conscience artistique individuelle d'une part, et le produit artistique en tant que reflet de la réalité, d'autre part. Compte tenu de ces éléments, nous pouvons remarquer deux aspects de ces facteurs : l'aspect social et l'aspect individuel. Le premier, résultat de la psychologie sociale, de la prédominance de l'acceptation par la collectivité ; le deuxième, appartenant à la psychologie individuelle, en tant que résultat de l'attitude de l'individu envers cette réception, mais aussi de la création de l'art.

b) L'étude des facteurs, du point de vue de leur provenance et de leur structure, nous mène vers leur division en facteurs extérieurs et intérieurs.

c) L'étude des facteurs de l'évolution du point de vue de leur fonction, nous indique le rôle qu'ils ont dans chacune des étapes du développement du genre. Le critère fonctionnel nous rend quelquefois évidente l'évolution du phénomène au cours des temps, y compris la modification de sa fonction à certaines phases données. En même temps, on relève les moyens structurels d'adaption des facteurs d'évolution à la nouvelle fonction.

Nous pouvons encore distinguer des facteurs qui déterminent la fonction générale caractéristique à l'art chorégraphique-musical populaire, ainsi que des facteurs qui déterminent la fonction spécifique aux différentes occasions de manifestation de la musique des danses populaires.

Etant données les différences folkloriques existant entre les diverses régions du pays par suite des facteurs ayant déterminé leur évolution différente, temporelle et spatiale — et qui se reflètent dans tous les genres folkloriques des zones respectives — on a dû élire, en vue d'une meilleure illustration, la zone folklorique de la région de Muscel.

La richesse et la complexité de la musique des danses populaires nous semblent déterminées par les facteurs suivants : 1) *le facteur social-économique* ; 2) *la structure démographique de la zone folklorique respective* ; 3) *la fonction et l'occasion des manifestations folkloriques* ; 4) *l'interdépendance entre la musique et la chorégraphie* ; 5) *les moyens d'exécution musicale* ; 6) *la présence de la musique d'origine vocale* ; 7) *la conception*

https://biblioteca-digitala.ro

artistique de la collectivité ; 8) *la conception artistique de l'exécutant* ; 9) *la mode — élément moderne* ; 10) *le mouvement artistique d'amateurs* ; 11) *la circulation* ; 12) *les moyens artistiques mécaniques* ; 13) *l'influence du folklore de l'extérieur de la zone explorée* ; 14) *la tendance d'évolution de la structure morphologique de la musique populaire roumaine.*

Tous ces facteurs déterminants de l'évolution de la musique du folklore chorégraphique nous apparaissent dans une continuelle et étroite interdépendence. Chacun fait sentir sa présence plus ou moins intense, selon son importance, aux différentes périodes de l'existence de la musique chorégraphique. Le tableau des facteurs déterminants dans le processus de l'évolution représente un phénomène en permanente transformation.

Dans le stade actuel du folklore musical, les facteurs d'évolution ont encore un caractère tout-puissant, à-peu-près celui d'une loi. Ces facteurs nous dévoilent les causes d'évolution, en contribuant à l'aplanissement du chemin vers les problèmes importants du phénomène folklorique—les modalités de l'évolution, le processus de création, de variation et de contamination, la délimitation des particularités folkloriques zonales — pouvant spécialement contribuer à l'étude du problème de leur place dans le temps, l'espace et en profondeur.

https://biblioteca-digitala.ro

CONTRIBUȚII LA STUDIUL „STRUCTURII ARHITECTONICE" A MELODIILOR CU REFREN

ADRIAN VICOL

În folcloristica muzicală s-a statornicit obișnuința, în bună parte motivată, ca forma arhitectonică a cîntecelor vocale să fie analizată și determinată după criteriul *versurilor* care alcătuiesc strofa muzicală. Se vorbește, așadar, în mod curent despre cîntece de două, trei, patru sau mai multe „rînduri melodice", prin rînd melodic (sau „linie melodică" [1]) înțelegîndu-se fragmentul muzical corespunzător unui vers din textul poetic. Aceste fragmente, considerate ca elemente de bază ale structurii de formă a strofei (sau episodului, la formele libere), sînt apoi numerotate cu majusculele alfabetului, ținînd seama ca rîndurile melodice care au un conținut ritmico-melodic asemănător să primească același simbol. De pildă, simbolul „A B A" ne informează că strofa melodică este alcătuită din trei rînduri melodice, dintre care primul se repetă neschimbat.

S-a ajuns astfel ca simbolurile folosite în mod curent în muzicologia generală să aibă un conținut diferit în folcloristica muzicală.

Fără a intra în amănuntele care ar putea oferi argumente *pro* sau *contra* necesității unor asemenea diferențieri în analiza formei arhitectonice a cîntecelor populare vocale, în comparație cu principiile de analiză a formelor muzicale mai dezvoltate din muzica cultă, deocamdată vom rămîne doar la constatarea faptului nud că, *în folcloristica muzicală, determinarea structurii arhitectonice a formei muzicale* s-a făcut pînă acum aproape exclusiv *după criteriul versurilor poetice ale textului.*

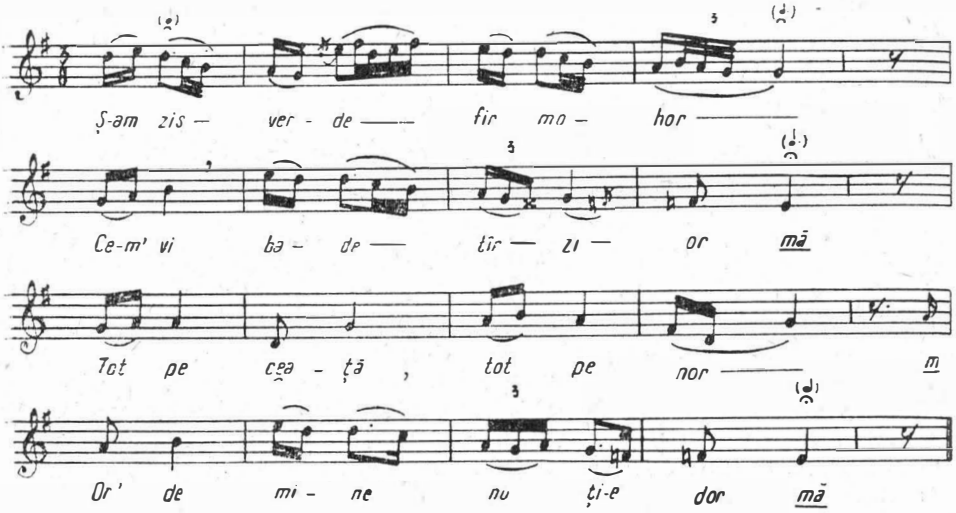
Nu se poate nega că n folclorul nostru muzical fenomenul de coincidență a fragmentelor muzicale, avînd un sens muzical propriu, cu lungimea unui vers poetic (sau două versuri), este frecvent. Uneori această coincidență este pusă în evidență sau chiar subliniată de cezuri, semicadențe sau cadențe melodice. Cu alte cuvinte, nu sînt puține melodiile vocale

[1] Drăgoi, Sabin V., *303 colinde cu text și melodie culese și notate de...*, Scrisul românesc, S.A. [fără an] (Ministerul Cultelor și Artelor, Comisiunea pentru Arhiva fonogramică și publicarea de folclor muzical, nr. 1).

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 4, p. 353–370, București, 1966

https://biblioteca-digitala.ro

în care articulațiile formei arhitectonice ale melodiei coincid pe deplin cu structurarea versurilor: fiecărui vers îi corespunde un fragment melodic bine definit, analiza formei arhitectonice a melodiei putînd fi ghidată după lungimea versurilor.

Exemplul muzical de mai jos oferă o astfel de coincidență [2]:

Acceptarea necesității de „a descompune" melodiile populare în unități mai mici (spre deosebire de formele mari din muzica cultă), în scopul înțelegerii și dezvăluirii unor legi compoziționale cu caracter mai mult sau mai puțin pronunțat de generalitate, credem că rămîne — cel puțin pentru melodiile cîntecelor vocale — în afara unor obiecții cît de cît fundamentate. Se poate spune deci că, dacă în folclorul nostru muzical am avea numai tipuri melodice ca cel de mai sus, discuția ar fi de prisos. Împrejurarea fericită de a dispune de un folclor încă foarte viu și variat impune însă o privire mai largă asupra legăturilor pe care le pot realiza în folclorul românesc textul poetic și melodia. O succintă recapitulare a diferitelor păreri exprimate în acest sens ni se pare utilă.

Deși nedeclarată ca atare, problema fundamentală a raporturilor dintre melodie și text s-a dovedit a fi caracterul de determinare, de subordonare sau de reciprocitate al celor două structuri: melodia determină structurarea versurilor sau invers? Structura melodică și structura versurilor se influențează reciproc? ș.a.m.d.

Privită din acest punct de vedere, melodia a fost analizată mai întîi ca o entitate finită în raport cu o serie infinită de texte sau invers, preocuparea principală revenind problemei legăturilor unilaterale sau multilaterale ale unei melodii cu un text anumit. Regulile stabilite, pe baza

[2] Mg. 512 c, A.I.E.F., Secături-Nucșoara, Curtea de Argeș, inf. Maria Panait, 26 de ani, culeg. Z. Sulițeanu-P. Carp, 17 V 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

unei bogate observații faptice, de către o serie întreagă de autori, de-a lungul mai multor decenii, pentru diferite genuri și regiuni au dus la constatarea că, în folclorul românesc (care cunoaște doar două forme izometrice pentru versul cîntat: unul tetrapodic și altul tripodic, ambele cu variante catalectice), condiția principală a îngemănării unei melodii cu un text poetic este necesitatea coincidenței tiparului metric: pe orice melodie octosilabică se poate cînta orice text octosilabic; la fel și în cazul tiparului hexasilabic.

S-a observat însă că există totuși, în cadrul acestei legități generale, o serie de amendamente, care *limitează posibilitățile practice* de asociere a textelor cu melodiile respective, în funcție de gen, regiune etc. Bunăoară, în cunoscuta sa colecție *303 colinde*, Sabin V. Drăgoi precizează: „Atît la colinde, cît și la cîntece de stea se observă că o melodie nu este legată de un singur text anume, că își schimbă textele. *Dar într-o comună fiecare text își are melodia lui și fiecare melodie are textul păstrat și obișnuit de veacuri.* Numai în afară de comune se face schimbul de text și de melodie, dar *și atunci variază sau una sau alta*" [3] (toate sublinierile ne aparțin — *A.V.*). Observații asemănătoare întîlnim și la B. Bartók. În colecția sa de cîntece din Bihor, el precizează: „Se poate constata că melodiile doinelor și ale cîntecelor de dans cu cuvinte nu-și au textul lor special, adică textul și melodia nu formează o unitate inseparabilă; cu alte cuvinte, pe o melodie de doină se poate cînta orice text. *Colindele și cîntecele de ceremonii însă își au textul lor special*" [4]. (Subl. ns.)

Într-o altă colecție, *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* același autor atrage atenția, vorbind despre cîntecele cu refren, că, „în cazul acesta, *cel puțin refrenul este legat de o melodie anumită*"[5] (subl. ns.). Și alți autori, chiar *nemuzicieni*, și-au pus problema raportului între text și melodie. Concluziile lor sînt în general confirmate de experiența folcloriștilor muzicologi, neaducînd în discuție decît aspecte cu caracter mai general. De pildă, Gh. Vrabie, în *Folclorul, Obiect—Principii—Metodă* [6] observă că în folclorul nostru „cuvînt și melodie fac un tot de neseparat", părînd să contrazică opiniile muzicienilor citați mai sus. În realitate, autorul vrea să se refere doar la necesitatea însoțirii unui text de către o melodie oarecare, deoarece mai departe precizează: „Nu se poate înlănțuire poetică populară fără melodie (...). Fără îndoială că sunt plăsmuiri poetice care se pot dispensa de melodie sau, mai degrabă zis, cuvîntul trece pe primul plan ... Altfel, *grosso modo* vorbind, nervul creator al poeziei populare în genere îl constituie melodia. Din structura internă a acesteia se vede cum se încheagă vegetativ ori metaforic expresivitatea verbală; cum versul are rol conducător în mecanizmul ritmului și configurației poetice, încît nu este accidental, cînd noi înșine, ca să ne amintim

[3] Drăgoi, S. V., *op. cit.*, XXXXIV.

[4] Bartók, B., *Cîntece populare românești din comitatul Bihor*, București, 1913, p. 7. (Academia Română, *Din viața poporului Român*". Culegeri și studii, XIV.)

[5] Drei Masken-Verlag, München, 1923, XIX (Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, herausgegeben von Carl Stumpf und E. M. von Hornbostel, IV.), în „In diesen Falle ist wenigstens der Refrain an eine bestimmte Melodie gebunden".

[6] București, 1947 (Cercul de studii folclorice, I), p. 127.

https://biblioteca-digitala.ro

o strofă sau o poezie uitată, îngînăm melodia ei (...), muzica aducînd cuvîntul și înțelesul verbal încadrîndu-se ritmului melodic" [7]. (Să facem abstracție de înțelesul figurat al unor termeni care au un înțeles strict și limitat în limbajul muzicologic.)

Am lăsat intenționat la sfîrșit două lucrări dedicate special legăturii dintre text și melodie, ambele aparținînd unor folcloriști muzicali.

În primul rînd este vorba despre cea mai cuprinzătoare lucrare consacrată versului popular românesc cîntat și aparține lui C. Brăiloiu [8]. Supunînd unei analize minuțioase un vast material folcloric, autorul nu lasă în afara atenției sale nici cele mai „mărunte" aspecte ale versificației populare românești. Lucrarea amintită poate fi considerată pe drept cuvînt ca fiind o adevărată enciclopedie a problematicii versului popular românesc cîntat. Este important de remarcat că studiul analizează paralel și aspectele de adaptare a melodiilor la particularitățile textului, formulîndu-se chiar legități cu valabilitate generală. Dintre acestea ne interesează aici în primul rînd privirea largă a funcției muzicale a refrenului, pe care C. Brăiloiu îl tratează diferențiat tocmai din punct de vedere muzical. Lui îi datorăm în primul rînd sugestia de „a măsura" fragmentele muzicale corespunzătoare refrenului de text cu unități muzicale, menționînd în paranteză numărul silabelor pe care se distribuie fragmentul respectiv. Propunîndu-și o lucrare de sinteză despre versul popular cîntat, C. Brăiloiu nu s-a putut opri asupra tuturor laturilor *particulare* ale melodiilor cu refren, aceasta necesitînd o cercetare aparte, mai ales sub raportul unor comparații ce privesc grupe întregi de variante. Tocmai la această latură intenționăm în lucrarea de față să aducem o modestă contribuție pe baza unui material mai unitar din punct de vedere zonal și al genului.

În sfîrșit, o altă lucrare ce analizează legătura textului poetic cu melodiile o datorăm folcloristului Gh. Ciobanu [9], apărută relativ recent. Părăsind laturile oarecum de amănunt ale versificației, autorul își propune rezolvarea unei probleme de cea mai mare generalitate, abordînd legătura melodiei cu textul poetic prin prisma *cauzalității*. Obiectul central al lucrării îl formează găsirea în cîntecul popular românesc a unor corespondențe între intonațiile graiului vorbit și structura muzicală. Un astfel de obiectiv era cu atît mai justificat, cu cît structura metrică a poeziei noastre populare pare să neglijeze, în momentul în care se asociază cu o melodie, accentele naturale ale vorbirii (accentele tonice). Studiul amintit stabilește anumite corespondențe între natura intonațională a cîntecului și a poeziei, aducînd astfel în discuție o latură nouă a problemei.

[7] *Ibidem.* Autorul face ample referiri la rolul melodiei în organizarea strofelor poetice și în gradarea expresivității poezici. „Dacă în viața simbiotică dintre cele două elemente ale cîntecului popular, melodia este cea care modelează și introduce ordine, se observă cum, datorită acesteia, se încheagă centre verbale — strofa —, iar strofa, la rîndu-i, capătă o anumită configurație corespunzătoare formei muzicale alese" (p. 128). „O poezie populară este frumoasă sau mai puțin frumoasă cînd este însoțită de cîntecul ei, de melodie. Căci, indiscutabil, există o estetizare a cuvîntului prin muzică..., poezia populară fiind un măestru joc de melos și cuvînt..." (p. 130).

[8] *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines", II, Paris, 1954, p. 7—74.

[9] *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de folclor", 8 (1963), nr. 1—2, p. 41—61.

https://biblioteca-digitala.ro

Succinta trecere în revistă a diferitelor preocupări referitoare la legătura dintre vers și melodie ar fi incompletă fără menționarea încercărilor și rezultatelor de sinteză obținute de catedrele de folclor ale conservatoarelor de stat din București și Cluj [10]. În esență, capitolele respective din cursurile celor două conservatoare se bazează pe un material relativ bogat, pe experiența și pe cercetările speciale în acest sens ale autorilor. Consemnînd stadiul actual al folcloristicii muzicale, care nu a reușit pînă în prezent să rezolve pe deplin problema principiilor și metodelor de analiză și de cifrare a formei cîntecelor populare, autoarea cursului de folclor al Conservatorului din București sugerează unele soluții practice, mai ales pentru „melodiile de dans" : „structura melodiilor de dans" constituie obiectul unei prelegeri aparte în volumul II al cursului.

Atrage atenția părerea autoarei despre fenomenul de „lărgire a frazei peste dimensiunea tiparului metric octosilabic" [11], de unde s-ar putea deduce lipsa inițială de independență muzicală a melodiilor vocale, stricta lor dependență inițială de tiparul metric al versului poetic.

O privire mult mai largă asupra legăturilor text-melodie ne oferă *Cursul de folclor muzical* al autorilor clujeni. „La determinarea rîndului melodic am văzut că proporționarea metrică a rîndului a fost determinată de proporțiile textului (număr de silabe). *Dar ar fi o interpretare mecanică să admitem exclusivitatea versului în delimitarea rîndului melodic*" [12]. (Subl. ns.)

În general, referirile la forma *cîntecelor* cu refren sînt mai puțin dezvoltate în cursurile citate, ceea ce apare justificat. Și aici observațiile autorilor clujeni par a dovedi o preocupare mai intensă, bazată pe cercetarea mai aprofundată a problemei. Dacă în cursul de folclor al Conservatorului din București *refrenul* este definit doar ca un „fragment melodic la care se adaptează un text special, legat sau nu de conținutul poetic al textului" [13], cursul de folclor muzical al colectivului clujan aduce importante precizări cu privire la *esența muzicală* a refrenului : „Confruntînd mai *multe cazuri dintr-un șir de variante ale acelorași melodii, dintre care numai unele au asemenea refrene scurte*, vom constata că *melodia* rîndului prelungit cu refren *a suferit doar o schimbare interioară*" [14]. (Subl. ns.) (De altfel, în acest curs, refrenului i se acordă un spațiu mai mare. Observațiile citate sînt rezultatul unor investigații bazate pe o metodologie asemănătoare — deși absolut independentă — cu cea pe care am folosit-o și noi în prezentul studiu, ceea ce explică, probabil, și unele apropieri în concluziile noastre).

Să revenim la problema ce ne-am propus s-o urmărim. Am văzut că în primul exemplu cifrarea și principiul de analiză a structurii formei arhitectonice nu a contravenit cu nimic structurii interne a melodiei, luată ca o entitate muzicală. Vom vedea în continuare că o astfel de coincidență

[10] Conf. E. Comișel, *Cursul de folclor*, Conservatorul de stat București, vol. I, 1964, și vol. II [fără an]. Curs litografiat; Ioan R. Nicola — Ileana Szenik — Traian Mîrza, *Curs de folclor muzical*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1963.

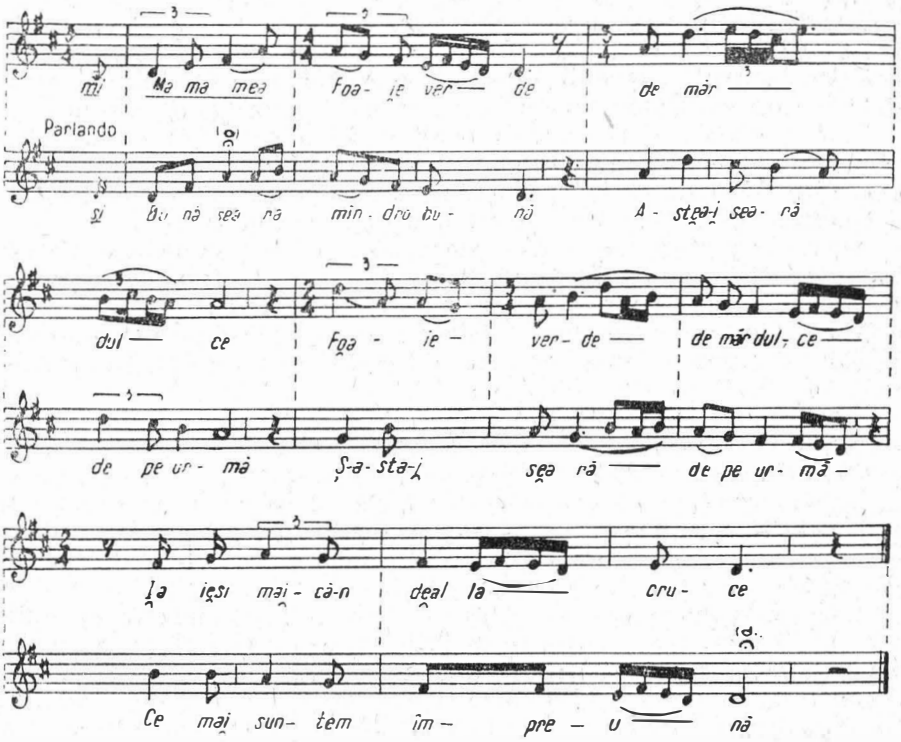
[11] Conf. E. Comișel, *op. cit.*, vol. I, p. 11.

[12] Ioan R. Nicola — Ileana Szenik..., *op. cit.*, p. 155.

[13] Vezi nota 11, p. 13.

[14] Vezi nota 12, p. 159.

https://biblioteca-digitala.ro

este mult mai relativă de îndată ce ne apar, pentru melodii cu structură muzicală absolut identică, variante în care distribuirea textului poetic este diferită. Exemplul următor va ilustra un astfel de caz. Se poate observa ușor, după compararea celor două variante, că „rîndurile melodice" stabilite (și cifrate) *după criteriul exclusiv al versurilor* vor apărea diferite din punct de vedere muzical, deși substanța muzicală a întregului discurs muzical rămîne neschimbată [15].

Mi Ma mă mea Foa- ie ver— de de măr —
Parlando
Și Du nă sea nă min- dro bu- nă A- ștea-i sea- nă
dul— ce Foa - ie — ver- de — de măr dul- ce —
de pe ur- mă Ș-a- sta-i șea nă — de pe ur- mă —
La ieși mai- că-n deal la — cru- ce
Ce mai sun- tem îm — pre — u — nă

Cercetînd întreaga grupă de variante, constatăm că cele patru melodii care o alcătuiesc se împart în mod egal între prima și a doua versiune, ceea ce exclude posibilitatea de a presupune că fie una, fie cealaltă din versiunile citate s-ar datora unui simplu accident.

În melodia noastră, *sensul muzical autonom, logica pur muzicală* a structurii compoziționale a formei, ce are caracter intrinsec, *permite adaptarea diferită a textelor poetice*, încît incizele melodiei, avînd aceleași funcții, se suprapun în mod diferit cu textul poetic, deși respectă cei doi piloni importanți ai melodiei, care fac parte din elementele de organizare a formei: cezura principală (*la*) și cadența.

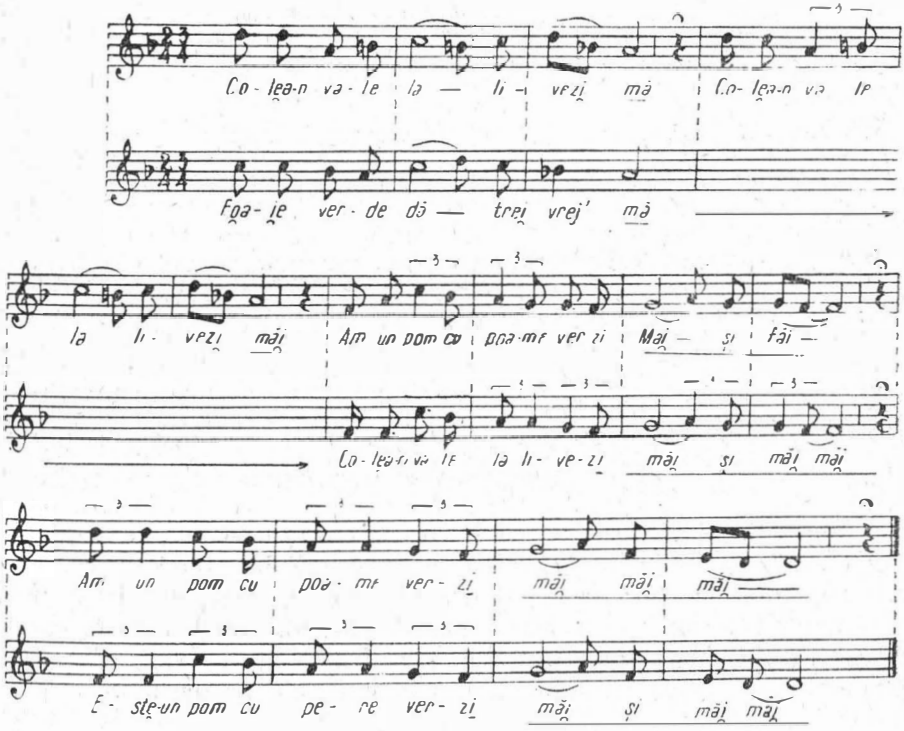
[15] Mg. 1 035 d, A.I.E.F., Slatina—Nucșoara, Curtea de Argeș, inf. Viorica Tefeleu, 21 ani, culeg. Paula Carp, 21. februarie 1957, și mg. 515 g, A.I.E.F. Nucșoara, inf. Filofteia Oproiu, 19 ani, culeg. A. Vicol—Al. I. Amzulescu—P. Carp, 20 mai 1955.

https://biblioteca-digitala.ro

Considerăm că este inutil să insistăm asupra faptului că cifrarea obișnuită, mecanică, a structurii acestei melodii va duce la reprezentări esențial diferite ale formei celor două variante: în timp ce prima ar fi considerată ca o melodie de trei rînduri melodice, „lărgită" cu un refren, la început, deci „Rf A B C", a doua versiune ar fi tratată ca o melodie de patru rînduri melodice, fără refren, adică „A B C D".

Prin urmare, în cazul de mai sus (ca și în toate cazurile asemănătoare), *cifrarea structurii arhitectonice a formei melodiei, exclusiv după criteriul versului poetic*, în loc să dea o imagine reală despre această structură provoacă confuzii, ascunde esența, lăsînd loc unor posibilități limitate pentru generalizări cu valoare științifică.

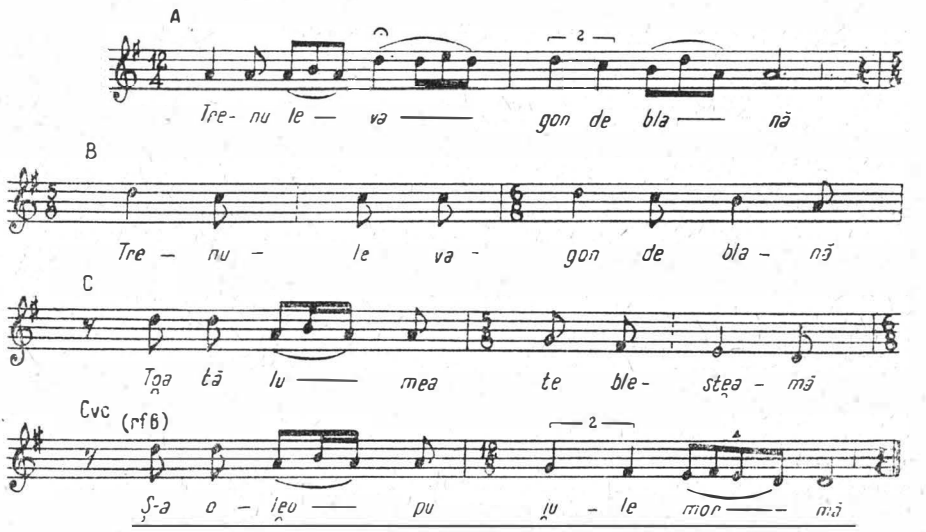
Să urmărim încă un număr oarecare de melodii în care criteriul exclusiv al versului poetic pentru determinarea structurii arhitectonice a formei muzicale apare ca nesatisfăcător.

Iată, bunăoară, două variante ale unei melodii, avînd aceeași substanță melodică, precum și un principiu compozițional identic, care ar urma să fie tratate diferențiat dacă s-ar aplica în mod unilateral, mecanic, principiul cifrării formei amintit mai sus [16].

Co-leașn va-le la — li — vezi mă Co-leașn va le
Foa-ie ver-de dă — trei vrej' mă
la li-vezi măi Am un pom cu poa-me ver zi Măi — și făi —
Co-leașn va le la li-ve-zi măi și măi măi
Am un pom cu poa-me ver-zi măi măi măi
E-ste-un pom cu pe-re ver-zi măi și măi măi

[16] Mg. 419 p, A.I.E.F., Jugur, Muscel, inf. Anica Dum. Anghel, 38 de ani, culeg. P. Carp, 21 noiembrie 1954 și disc 668 I a, A.I.E.F., Fureşti — Priboeni Muscel, inf. Elisabeta Cioacă, culeg. T. Alexandru, 20 iunie 1934.

https://biblioteca-digitala.ro

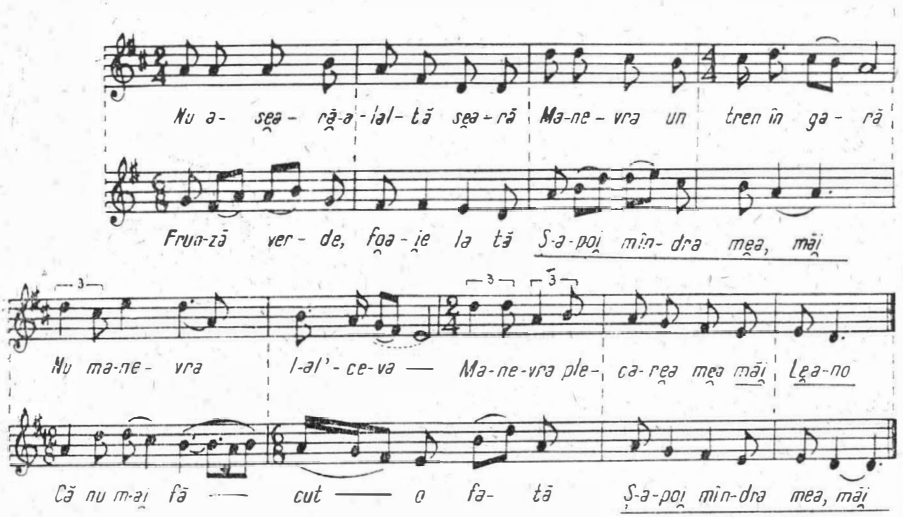
În timp ce melodia notată pe portativul superior ne apare — judecînd-o după text—ca avînd o structură de *patru rînduri melodice*, datorită repetării primului rînd melodic (deci A A B Rf B Rf), varianta notată pe portativul inferior trebuie considerată ca fiind numai de *trei rînduri melodice*, deoarece lipsește repetarea primului rînd melodic (deci A B Rf B Rf). Facem abstracție de refren, deși se remarcă ușor că *în prima variantă are trei silabe*, în timp ce *în a doua variantă are patru silabe*, cu toate că din punct de vedere muzical fragmentele respective sînt absolut identice.

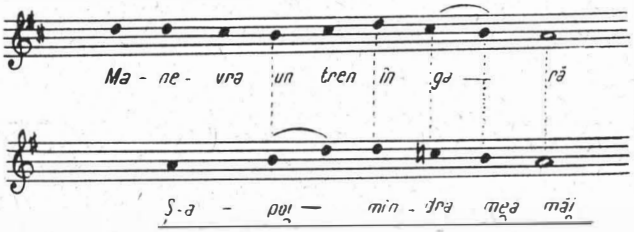
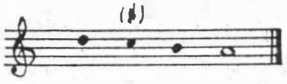
Exemplul următor pune sub semnul întrebării însăși funcția de refren muzical al ultimului rînd melodic; din punctul de vedere al textului refrenul este neîndoielnic, cu toate că are aceeași structură metrică cu versul obișnuit octosilabic:

Locul fix al apariției refrenului literar — întotdeauna pe al patrulea rînd melodic — nu justifică denumirea fragmentului respectiv cu termenul „pseudorefren" (în care caz refrenul literar nu are un loc fix în cadrul cîntecului). Din punct de vedere muzical, acest rînd melodic este aproape identic cu cel care îl precedă (făcînd abstracție de configurația ritmică a cadenței), întreaga structură a formei muzicale prezentîndu-se astfel: A B C C_{vc}.

În sfîrșit, două cazuri deosebite: mai întîi două variante paralele în care o melodie de patru rînduri se prezintă cu o variantă avînd două refrene de cîte șase silabe în locul rîndurilor melodice de cezură și de

https://biblioteca-digitala.ro

cadență [17]. Apoi două variante unde una din melodii prezintă o lărgire autentică a unuia din rîndurile melodice cu un refren de patru silabe.

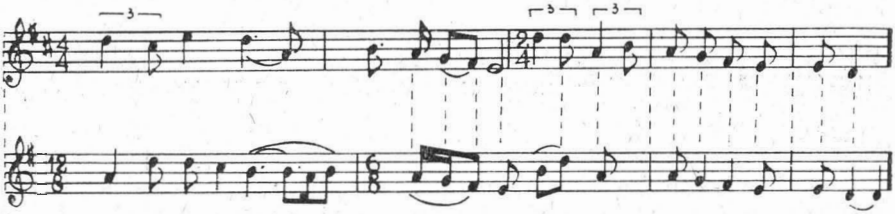
Iată primul caz :

Nu a- seă- ră-a -lal- tă seă- ră Ma-ne- vra un tren în ga- ră
Frun-ză ver- de, foa- ie la tă S-a-poi mîn- dra mea, măi
Nu ma-ne- vra l-al'- ce-va — Ma-ne-vra ple- ca-rea mea măi Lea-no
Că nu m-ai fă — cut — o fa- tă S-a-poi mîn-dra mea, măi

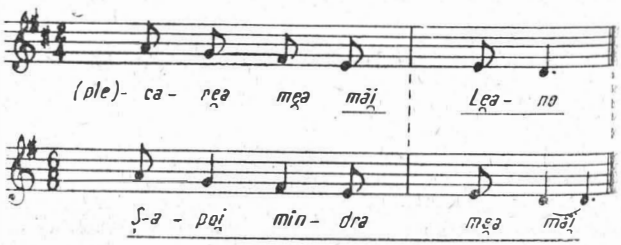
Analizînd comparativ fragmentele de melodie în care se produce deosebirea, remarcăm cîteva principii compoziționale melodico-ritmice, care se afirmă la adaptarea unui fragment melodic, fie pentru un vers obișnuit (cu metrică obișnuită), fie pentru un refren, cu un număr de silabe mai redus decît al versului octosilabic, ca în varianta noastră :

Coincidența se produce, așadar, din punct de vedere melodic, în direcția sfîrșitului fragmentului [18] — perfect logic, de altfel, pentru a păstra motivul caracteristic al cezurii 

[17] Mg. 2529 II r, Jugur, inf. Viorica Corcodel, 16 ani, culeg. A. Vicol, 23 mai 1963 și fg. 1976 b, A.I.E.F., inf. Leana Fierarului, culeg. Mioara Berindei, 24 august 1930.

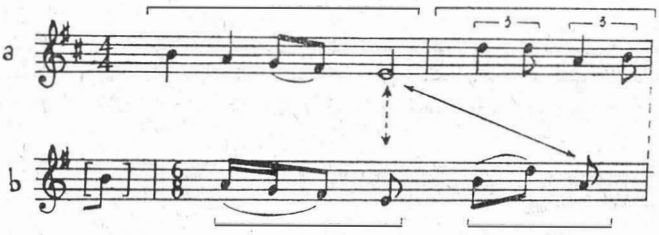
[18] În general facem abstracție în lucrarea de față de variațiile melodico-ritmice. De remarcat totuși că în strofele următoare și prima melodie tinde a se stabili într-un ritm ternar.

https://biblioteca-digitala.ro

Dimpotrivă, în ceea ce privește ritmul, coincidența totală se găsește în primul motiv ritmic — fapt de asemenea logic, întrucît contracțiunea se produce tocmai în motivul ritmic al cadenței din fragmentul inițial, prin efectul înlocuirii formulei „safice" a cadenței 4/4 ♪ ♪ ♩ 𝅗𝅥 pur și simplu 6/8 ♪ ♩ ♩. , rezultat prin suprimarea unei celule bisilabice, adică tocmai a celor omise de refren. Compararea frazei secunde ni se pare și mai interesantă. Aici, pentru a satisface expresivitatea pregnantă a sfîrșitului oricărui cîntec, motivul de cadență finală se suprapune total la ambele variante, și melodic și ritmic. De aceea rezultă interesante schimbări în interiorul frazei muzicale, *cu distribuirea ritmico-melodică diferită a unui contur melodic aproape identic* pe ambele rînduri melodice, care antrenează și modificarea cezurii interioare.

Ingeniozitatea adaptării *organice* a melodiei în ambele fragmente este remarcabilă. Se observă că și în această parte a melodiei se folosesc de fapt aceleași principii: coincidența melodică alternează în general cu cea ritmică, astfel încît cel puțin unul din elemente să fie păstrat. Bunăoară, dacă primul motiv din fraza secundă (rîndul melodic 3 al cîntecului) este *variat din punct de vedere melodic* (deși păstrează aceeași esență melodică), el rămîne *identic din punct de vedere ritmic* în ambele variante, deoarece 𝄞 ♩ ♪ ♩. 𝅗𝅥. din varianta cu refren este o formă ternară a motivului safic 4/4 ♪ ♪ ♩ 𝅗𝅥 din prima variantă.

Modalitatea contracțiunii apare cu atît mai interesantă cu cît *sfîrșitul cîntecului* rămîne absolut identic la ambele cîntece și din punct de vedere melodic și din punct de vedere ritmic

https://biblioteca-digitala.ro

Suprimarea silabelor din versul propriu-zis al primei variante determină în varianta a doua *concentrarea într-un singur motiv* a unui material motivic ce a fost folosit dincolo la construirea a două motive distincte. Această *concentrare a motivului de cezură* al rîndului melodic 4 se face însă în așa fel încît „articulațiile" motivelor supuse contracției *se regăsesc în noul motiv contractat sub aspectul unor articulații celulare*:

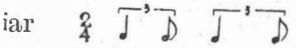


Astfel motivele, din ex. *a*, de mai sus, apar concentrate în unicul motiv bicelular, din ex. *b*, de mai sus, de unde rezultă: a) suprimarea cezurii *mi* din prima variantă (pe rîndul 3 melodic) și înlocuirea acesteia cu *la* în varianta secundă; b) păstrarea totuși latentă a funcției lui *mi* prin articularea neechivocă a primei celule din motivul „concentrat";

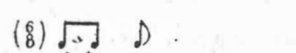
; c) păstrarea substanței și a structurii conturului melodic al ambelor motive din prima variantă, în cele două celule care alcătuiesc motivul concentrat, astfel încît, în general, ambitusul și desenul melodic coincid pe aceleași sunete, și în sfîrșit d) se păstrează structura binară a motivului, deoarece în noua economie a melodiei, fiecare din cele două motive dipodice s-a transformat, sub raportul legăturii cu versul, în două celule *monopodice*. În ce privește ritmul, este de observat (ca o consecință firească a respectării principiilor de structură motivică) că, deși *numărul timpilor* este diferit în cele două fragmente analizate paralel, *unitatea de structură ritmică* a motivelor se păstrează *sub forma unor subdiviziuni a structurii ritmice* a motivului concentrat, deoarece:

corespunde cu $\frac{1}{2}$ din măsura $\frac{6}{8}$:

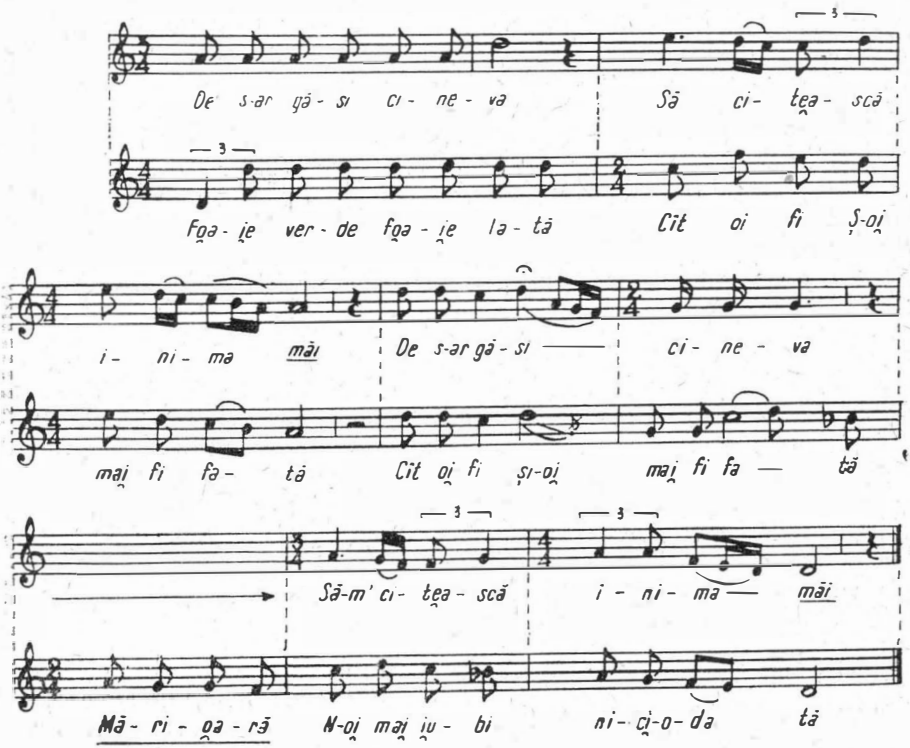
iar



corespunde cu a doua $\frac{1}{2}$ din măsura $\frac{6}{8}$:



https://biblioteca-digitala.ro

Lărgirea autentică a frazei muzicale cu un *refren* de patru silabe (cel de-al doilea caz enunțat mai sus) ne oferă exemplul următor, analizat comparativ cu varianta sa de răspîndire mai largă (primul portativ) [19].

Se vede fără dificultate că *modificarea structurii arhitectonice este doar unul din elementele noi care au intervenit în transformarea* întregului cîntec, transformare ce conferă noii melodii o expresivitate deosebită, caracteristică în general melodicii din Muntenia subcarpatică (Prahova, Muscel, Argeș), fenomen relevat în urmă cu peste un deceniu de folcloristа Paula Carp [20]. Cu toate acestea, strînsa înrudire a celor două melodii apare cu destulă evidență, în ciuda elementelor noi dobîndite: ritmică, melodică, de tempo, de structură arhitectonică.

Fără a intra într-o analiză detaliată a celor două variante, trebuie relevate totuși cîteva aspecte care interesează înțelegerea caracterului *organic* al transformărilor survenite în tehnica compoziționlă a structurii

[19] Mg. 1654 g, A.I.E.F., Văcarea-Drăghici, Muscel, inf. Lică Traian, 24 de ani; Stanciu N. Const., 24 de ani, Stanciu P. Ioan, 23 de ani, culeg. A. Vicol—P. Carp, 26 aprilie 1959, și mg. 1654 s, A.I.E.F., Văcarea, inf. Andrei I. Lenuța, 18 ani și Chiva G. Maria, 17 ani, culeg. P. Carp—A. Vicol, 27 aprilie 1959.

[20] Carp, Paula, *Cîteva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni*, în „Revista de folclor", 2 (1957), nr. 1—2.

https://biblioteca-digitala.ro

formei arhitectonice la varianta cu refren, punînd *în evidență interdependența tuturor elementelor compoziționale în contextul general al expresivității melodiei.*

a) Dacă debutul variantei mai răspîndite îl constituie un recitativ pe treapta 5-a (*la*), urmat de un salt ascendent de cvartă, care în ansamblu alcătuiesc expresivitatea meditativă a primului rînd melodic, la varianta mai nouă — deși s-au păstrat cele două principii de bază ale construcției melodice a acestui rînd melodic (recitativul și saltul ascendent) —, realizarea lor concretă creează o expresivitate deosebită, mai dinamică, mai viguroasă, și anume : saltul ascendent de cvintă este înlocuit prin *saltul de octavă*, plasat nu la sfîrșitul rîndului melodic, ci la începutul acestuia, ceea ce conferă motivului o expresivitate de elan. Acest element este întregit apoi de *recitativul* care-l urmează, dar *intonat pe octava superioară* a fundamentalei *re.*

b) Din punct de vedere ritmic, în timp ce varianta mai răspîndită este construită pe motive cu sunete ținute (pătrimi cu punct, adeseori prelungite ușor), varianta mai nouă se bazează pe motive ritmice, în care succesiunea optimilor este întreruptă doar de formulele „safice", care *au fost păstrate în întregime din vechea variantă, împreună cu desenul lor melodic.* Se poate afirma chiar că *numai motivele melodico-ritmice bazate pe ritmul safic au rămas singurele elemente preluate în întregime, fără variații esențiale, din varianta cea veche.*

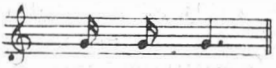
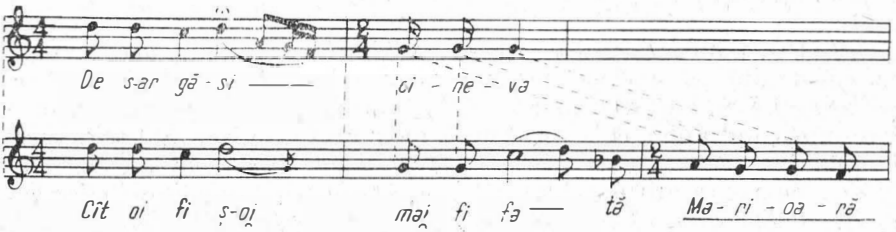
c) Conturul melodic al celor două variante este diferit tocmai în privința mobilității mai accentuate la varianta nouă, realizată prin sinuozități ale arcului melodic, cu frecvente salturi expresive de cvartă și de cvintă (de obicei ascendente), atît ca intervale *de legătură* între motive, cît și *în interiorul* acestora. Spre deosebire de acest mers melodic, varianta veche descrie în general un contur pe *trepte alăturate*, avînd (în afară de saltul expresiv din primul rînd melodic) *un singur salt* ascendent de cvartă ca *interval de legătură* între rîndurile melodice 3 — 4 (păstrat identic și în varianta nouă). Lărgirea ambitusului pînă la *decimă* (*fa* ^{2}), ca și sexta minoră *si* bemol, reprezintă elemente noi, firești în evoluția scării vechiului mod doric (medieval) al variantei vechi.

Toate aceste modificări se înscriu tocmai pe linia evoluției *melodiei prahovene*, demonstrată în lucrarea mai sus citată. Reinventarierea lor am considerat-o utilă în contextul general al melodiei pe care o analizăm, în care apariția *refrenului* reprezintă doar unul din elementele noi (deși aici el ne interesează în primul rînd).

Într-adevăr, la melodia noastră refrenul apare în partea a doua a melodiei, după cezura principală, în rîndul 3 melodic, care astfel apare lungit. Comparînd rîndul melodic în discuție la cele două variante, se remarcă :

1. În timp ce la varianta mai veche el este alcătuit din două motive melodico-ritmice, la varianta cea nouă numărul motivelor se ridică la 3, dintre care ultimul reprezintă tocmai *refrenul* de patru silabe.

https://biblioteca-digitala.ro

2. La ambele variante, rîndul melodic respectiv debutează cu un motiv identic, bazat pe formula „safică". Dar dacă în varianta veche el este continuat cu un motiv, să spunem „static", format din insistența pe treapta a 4-a, terminat cu un sunet lung,  în varianta nouă, păstrîndu-se în general, așa cum am văzut, caracteristicile melodicii noi din Muntenia subcarpatică, el este continuat cu un motiv care intercalează în mersul melodic relativ rectiliniu a vechii variante, *un contur sinuos*, cu diferite salturi (și intonarea sextei minore- *si* bemol), urmat abia după aceea de *motivul refrenului*, care apare astfel direct derivat din motivul secund al rîndului melodic 3 din varianta cea veche.

Spiritul în care a fost modificat motivul respectă de asemenea tendințele generale ale evoluției, așa cum s-a arătat înainte.

Așadar, să reținem din cele arătate că, în cazul melodiei noastre, *locul augmentării muzicale nu este la sfîrșitul* rîndului melodic, *ci în interiorul* lui, afirmînd în acest fel o nouă „contradicție" *față de text, unde augmentarea apare într-adevăr la sfîrșitul versului.* Caracterul organic al lungirilor muzicale este obținut prin ingeniozitatea creatorului popular, care, respectînd legile de bază, esența procedeelor de creație melodice, ritmice, de structură etc., face ca totul să apară ca un întreg avînd o logică artistică foarte strînsă.

În încheierea acestor cîteva considerații generale cu privire la unele aspecte ale structurii arhitectonice a cîntecelor cu refren, rezumăm observațiile noastre în următoarele :

1. Judecarea structurii arhitectonice a cîntecelor populare românești *după criteriul exclusiv al versurilor poetice* este nejustificată. În unele cazuri — și mai ales la stratul stilistic mai arhaic — este posibilă o coincidență, o suprapunere mai mult sau mai puțin manifestă a construcției frazelor muzicale cu fiecare vers, coincidență demonstrabilă în special de cezuri și cadențe al căror loc se găsește la sfîrșitul versurilor. În alte cazuri însă — mai ales la cîntecele cu refren (care pot avea diferite dimensiuni) —, structura compozițională a formei muzicale își are legile sale independente, versul fiind liber „a se lungi" cu un număr oarecare de silabe „de completare" sau refrene, dar acomodîndu-se logicii muzicale intrinsece ale melodiei.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Existența acestei independențe relative a legilor de structură muzicală de cele poetice explică posibilitățile multiple de adaptare a unui anumit text la diferite melodii. Ea ne dă, prin urmare, cheia raportului dialectic dintre creație și interpretare în domeniul structurii compoziționale a formei; una și aceeași melodie poate apărea cu sau fără refren sau cu un număr mai mare sau mai mic de „rînduri melodice", prin acestea din urmă înțelegîndu-se dimensiunea fragmentului melodic (numărul de motive) utilizat de un vers sau afectat unui vers.

3. Consecința celor două considerații anterioare reclamă *analiza concretă a structurii compoziționale a formei fiecărei melodii în primul rînd după criterii strict muzicale*; explicarea și determinarea obiectivă a legăturii fiecărei melodii cu diferite texte devine posibilă, așadar, în ultimă instanță: a) după analiza formei arhitectonice a tuturor strofelor din cadrul unui cîntec sau mai ales b) în urma cercetării tuturor variantelor melodiei respective, cînd există posibilitatea unei asemenea cercetări.

4. Structura arhitectonică este un element de asemenea dinamic în ansamblul întregii melodii, supus, la fel ca și celelalte elemente, unei dezvoltări în care inovația se sprijină solid pe tradiție. Dezvoltarea structurii arhitectonice — în care stadiul cel mai pregnant reprezintă redistribuirea substanței melodico-ritmice în structuri diverse, cu augmentări, contracțiuni de motive etc. — nu se petrece, de regulă, independent de celelalte elemente ale mijloacelor de expresie muzicală, ci strîns legat de acestea.

5. În ponderea pe care o au diferitele elemente ale expresiei muzicale în procesul de evoluție a melodiilor, structura arhitectonică ocupă un loc secundar: unele modificări ale numărului rîndurilor melodice cînd acestea se petrec pe seama repetării (sau a omisiunii repetițiilor) nu pot fi considerate ca fiind esențiale, ele neafectînd *expresivitatea fundamentală* a melodiei. De obicei — cu excepția unor procedee stilistice individuale sau locale —, repetarea unui rînd melodic (sau a unor rînduri melodice) este dictată de necesitatea cuprinderii într-o strofă a unei idei poetice complete, care reclamă în procesul interpretării, deci în mod spontan, repetarea sau omisiunea repetării. Sînt cazuri în care totuși numărul rîndurilor melodice și mai ales repetarea unui rînd melodic (sau a mai multor rînduri melodice) constituie o trăsătură caracteristică fie regională, fie de stil sau de gen. În aceste cazuri, omiterea repetiției se dovedește a se înscrie în cunoscutele observații ale lui B. Bartók privitoare la structura cîntecelor bihorene. [21]

6. Modificările de structură, în cazul evoluției unui tip melodic, în sensul integrării lor în forme dezvoltate (de pildă melodica nouă din Muntenia subcarpatică) sînt determinate, prin urmare, de modificările survenite în celelalte elemente (ritm, contur, sisteme de cadență etc.), cu alte cuvinte, în mod obișnuit, constituie fenomene *determinate*, și nu determinante.

7. Pentru analiza științifică și reprezentarea grafică (prin simboluri adecvate) a structurii arhitectonice a cîntecelor vocale, astfel încît să se evidențieze *esența muzicală* a structurii melodiilor, dar și cu menționarea

[21] Vezi nota 4.

https://biblioteca-digitala.ro

modului de îmbinare a acestora cu versul poetic, se poate propune o îmbunătățire a sistemului actual de cifrare. S-ar putea ca *majusculele* alfabetului să reprezinte simbolurile *muzicale* ale elementelor ce alcătuiesc strofa (deci refrenul muzical se va nota Rf). Componența versurilor ar putea fi indicată cu litere mici, în paranteze, după fiecare simbol muzical. În acest fel, de pildă la cîntecele cu refren, se va putea face o rapidă distincție între un *refren muzical* autentic sau pseudorefren, sau între o structură melodică oarecare fără refren, dar la care s-a adaptat un text cu refren. De exemplu $A_{(rf+a)}$ $B_{(rf+a)}$ $C_{(b)}$ va ilustra structura de trei rînduri melodice a melodiei care primește un text cu o structură deosebită. Se poate remarca din exemplul dat că acest mod de a cifra dă o imagine exactă și asupra împărțirii în strofe a textului poetic, a structurii de formă a acestuia. Pentru imaginea completă a refrenului, după indicația simbolului se poate menționa în paranteză — după sugestia lui C. Brăiloiu [22] — cifra indicatoare a numărului de silabe din care se compune (de exemplu $Rf_{(rf.\ 4)}$: Cifra respectivă, însoțind întotdeauna literele mici, care indică numai componența versului, va evita confuzia pe care ar produce-o dacă ar fi plasată lîngă simbolurile muzicale (litere mari), deoarece ele au un sens de mult consacrat în folcloristica muzicală (de exemplu A^5 sau chiar Rf_5 indică intonarea fragmentului respectiv, în comparație cu celelalte rînduri melodice sau refrene, la o cvintă superioară, respectiv inferioară). Desigur, metoda propusă urmează a fi experimentată pe un material bogat, care va putea sugera și perfecționarea ei; ceea ce considerăm însă că este de o importanță primordială se referă la convingerea că cele două structuri, care, așa cum am încercat să demonstrăm, își păstrează o independență relativă — melodia și textul —, trebuie să primească în oricare cifrare a structurii arhitectonice simboluri distinctive.

★

Aspectele cuprinse în studiul prezent nu au putut epuiza problematica deosebit de variată și de interesantă a structurii arhitectonice a melodiilor cu refren. Spațiul restrîns la care am fost nevoiți să ne limităm nu a permis decît creionarea cîtorva puncte de reper pentru studierea amănunțită, ulterioară a acestei teme.

Dată fiind existența unor legi specifice de creație în muzică și în poezie, cu sfere proprii de exprimare artistică, melodia populară și poezia populară se cer a fi studiate independent, pentru a se putea adînci legitățile specifice fiecăreia din ele. Studiul separat și adîncit al mijloacelor de realizare artistică ale melodiilor și ale textelor poetice va permite apoi studierea de asemenea adîncită a acelor legități care acționează în alcătuirea simbiotică a cîntecului vocal, permițînd cunoașterea profundă a celui mai intim mecanism de construcție compozițională a întregului, adică a cîntecului popular [23]. De altfel, începutul marcat de studiul folcloristului

[22] Vezi nota 8.

[23] Cititorul cunoaște, desigur, unele opinii exprimate în ultima vreme cu privire la o pretinsă independență totală a poeziei noastre populare față de melodie, cu referiri speciale la balade. Practica artistică a maselor infirmă la tot pasul aceste teze. Este însă de reținut că privirea separată a celor două arte este posibilă totuși, iar pentru studiu poate fi chiar necesară la un moment anumit. Aceste împrejurări nu permit însă ignorarea realității obiective.

https://biblioteca-digitala.ro

Al. I. Amzulescu [24], consacrat problemelor de structură compoziţională în poetica populară românească, credem că ilustrează şi el justeţea acestui punct de vedere, şi nu încape nici o îndoială că cercetarea multilaterală a unor aspecte similare atît în poezie cît şi în muzică va dezvălui legi de creaţie surprinzătoare prin noutatea lor [25].

CONTRIBUTION À L'ÉTUDE DE «LA STRUCTURE ARCHITECTONIQUE» DE LA MÉLODIE À REFRAIN

En ce qui concerne le folklore roumain, le critère exclusif de la longueur des vers, en tant que moyen de préciser la structure architectonique des mélodies populaires vocales, est souvent injustifié. Pour certaines mélodies, surtout pour celles qui font partie de la couche stylistique la plus archaïque, on retrouve en effet une coïncidence entre la construction des phrases musicales et la longueur des vers (voir ex. nº 1). Cependant, pour d'autres mélodies et spécialement pour celles à refrain littéraire, la structure architectonique de la forme musicale fait preuve d'une indépendance relative, ce que l'on démontre en comparant les différentes variantes d'une même mélodie, avec ou sans refrain (voir ex. nº 2).

Cette indépendance relative des deux structures (de la forme musicale et de la longueur des vers) explique la possibilité qu'une même mélodie puisse s'adapter différemment à des textes ayant des vers de longueur inégale (par le procédé qui consiste à ajouter de brefs refrains à la fin d'un vers quelconque, ou bien de les retrancher). On constate que le mécanisme de ces diverses adaptations consiste, en essence, dans des changements internes de la structure cellulaire à motifs des divers fragments : la même substance rythmico-mélodique est ainsi réorganisée à l'intérieur du fragment, afin de répondre aux nécessités imposées par la structure du vers. Toutefois, il y a des cas d'adaptation simple, où le fragment mélodique donné s'élargit selon la mesure du vers auquel on vient d'ajouter un bref refrain (v. ex. nº 20). Dans ce dernier cas, on remarque d'habitude d'autres modifications encore de la structure de la mélodie, qui nous sont déja connues par des études antérieures et qui correspondent à une tendance générale d'évolution du style mélodique populaire de la Valachie sous-carpatique (v. la note 20 dans le texte). Dans ces cas, les modifications de la structure architectonique ont une importance secondaire, l'expressivité générale de la mélodie étant affectée bien davantage par les modifications des autres éléments musicaux.

Pour l'analyse scientifique et la représentation graphique de la structure architectonique des chansons vocales, on propose un chiffre, destiné à faire ressortir d'une manière parallèle l'essence musicale de la

[24] *Contribuţie la cercetarea structurii poetice a liricii populare*, în „Revista de folclor", 6 (1961), nr. 3—4, p. 7—27.

[25] Cf. Kahane, Mariana, *Un aspect al legăturii dintre text şi melodie în cîntecul popular românesc*, în „Rev. de etn. şi folc.", 11 (1966), nr. 2.

https://biblioteca-digitala.ro

structure des mélodies et le mode de combinaison des fragments musicaux avec les vers. Dans ce système, les lettres majuscules indiquent la structure purement musicale, la division de la mélodie en phrases (ou propositions). A côté de chaque symbole de ces fragments musicaux, on note, sous forme de coefficients, la structure du vers [par ex. $A_{(rf.+a)}$ $B_{(a)}$ $A_{(b+rf.)}$ indique la structure musicale ABA à laquelle on adapte deux vers différents (a, b) précédés et suivis par un refrain littéraire (rf.)]. En suivant les suggestions de C. Brăiloiu (v. la note n° 8 dans le texte), en marge du symbole rf. on pourrait indiquer aussi le nombre de syllabes qui composent le refrain littéraire (par ex. rf. 4 fait voir que le refrain a quatre syllabes). Finalement, les refrains musicaux authentiques seront notés avec une lettre majuscule (Rf.) en portant aussi la mention de la structure du texte [par ex. $Rf._{(rf.11)}$].

Les quelques aspects analysés n'épuisent pas la grande variété des formes de la structure architectonique des chansons à refrain du folklore roumain; ils ne constituent que les préliminaires d'une recherche plus approfondie.

https://biblioteca-digitala.ro

HĂULITUL DIN OLTENIA SUBCARPATICĂ

CORNELIU GEORGESCU

Unul dintre cele mai interesante și pitorești obiceiuri românești, semnalat în unele zone alpine sau subalpine, este cel cunoscut, de obicei, sub numele de hăulit. Caracterele sale structural muzicale — de care ne vom ocupa în studiul de față —, cît și cele funcționale, pregnant diferențiate de cele ale altor genuri general răspîndite, îl situează printre cele mai vechi tipuri melodice cunoscute pe teritoriul țării noastre.

Sub diferitele denumiri de „aulit", „ăulit", „ălăuit", „hăuit", „hăulit", „hălăuit", „agugulit", „huhurezat", „chiot" etc. întîlnim însă un material — muzical sau uneori cvasimuzical înrudit — destul de eterogen; este necesară deci o sumară selecție a acestuia. Astfel, indiferent de titlul dat de interpret, se impune împărțirea lui în două grupe distincte: 1) *chiotul* (care nu utilizează o scară muzicală precisă, situîndu-se la limita dintre exclamație, vorbire și muzică) și 2) *hăulitul propriu-zis* (gen muzical aparte, înrudit îndeaproape cu jodelul). Atît chiotul, cît și hăulitul pot exista fie independent, fie incluse în alte genuri muzicale, sub o formă mai mult sau mai puțin dezvoltată (în cîntece specifice, asemănătoare celor din folclorul copiilor — ca o anexă, de obicei separabilă, la una din extremele unui rînd melodic — sau în doine, intercalat între „strofe"). Evident, amestecurile și înrudirile dintre grupele și genurile muzicale amintite sînt frecvente și cu rezultate variate. Obiectul studiului de față îl constituie exclusiv hăulitul propriu-zis.

★

Din materialul cules pînă în prezent rezultă că acesta — în accepția adoptată, de formă specific românească a jodelului — are o zonă de existență limitată în prezent la Oltenia subcarpatică[1], cu toate că

[1] Prin Oltenia subcarpatică, din punct de vedere folcloric, se înțeleg de obicei raioanele Baia de Aramă, Gorj, Gilort din regiunea Oltenia și Horezu, Vîlcea din regiunea Argeș; zona din imediata apropiere a munților este însă locuită în special de foști ciobani transilvăneni, aparținînd din acest punct de vedere mai mult Mărginimii Sibiului.

Rev. etn. folc., tom. 11, nr. 4, p. 371–385, București, 1966

https://biblioteca-digitala.ro

material cu o funcție similară, dar cu alte caractere structurale a fost culeș și în restul Olteniei, precum și în regiunile Argeș, Ploiești, Maramureș, Cluj etc.

Culegerea și cercetarea sistematică a hăulitului datează de relativ puțin timp, numărul de piese existente în arhiva Institutului de etnografie și folclor sau în publicații fiind destul de mic. Originalitatea și caracterul său arhaic au atras însă de mult atenția unor cercetători; muzicologul George Breazul l-a cercetat încă din 1939, definindu-l în 1943 ca un străvechi obicei românesc de primăvară, aflat în practica copiilor, constînd, melodic, din „cîteva sunete, primele pe care le produce coloana de aer închisă într-un tub acustic" [2]. Informațiile deținute sînt concludente în acest sens: „Pe vîrf de deal, copiii și mai ales fetele, cu vacile sau cu caprele, bagă degetele în urechi și agugulesc" (Oteșani-Vîlcea) [3] sau: „Toți copiii guguleam, unul dintr-o coastă, zece din alta; ăsta era semnul nostru cînd eram cu vacile" (Velești-Craiova) [4], sau: „Cu vacile pe deal, hăuleam și noi să ne audă băieții..." (Alimpești-Gilort) [5], sau: „Fetele huhurează ca la oi, pe munte" (Pleișca-Turda [6]), sau: „Seara pe munți, numai auzeai chiuind ciobanii..." (Jugur-Muscel) [7] etc. (ultimele două informații se referă la chiote).

Piesele înregistrate de la femei în vîrstă, cele mai prețioase ca document, au fost culese cu greu, după insistențe repetate; ele dovedesc însă că hăulitul a ajuns astăzi în repertoriul copiilor pe o cale asemănătoare cu a altor genuri muzicale în declin. Precizăm că, în alte regiuni, chiuiturile, chiotele „de codru", „de munte" etc., mult mai persistente, există încă la informatori de sexe, vîrste și ocupații diferite, păstrînd însă aceeași legătură — indiscutabilă de cele mai multe ori — directă cu viața pastorală și doar uneori, indirectă, cu un anumit anotimp [8].

★

Hăuliturile au, de obicei, o formă liberă, cu structură motivică [9], în care se pot distinge două secțiuni: prima, construită din repetarea liberă a unui motiv variat, mult mai rar a două motive înrudite — parte constituind jodelul propriu-zis; a doua (care poate lipsi uneori), compusă dintr-un sunet prelung, în falset, care este punctul culminant și rezolvarea tensiunii acumulate prin repetiție în prima secțiune, după care urmează relaxarea, de obicei o cădere în glissando, încheiată cu exclamație. Desigur, toată această sumară schemă se poate repeta de mai multe ori, cu unele modificări.

Principiile de variere a motivului sînt simple, dar subtile; în afară de variațiile mici melodice sau ritmice întîmplătoare, care țin de liber-

[2] Breazul, George, *Patrium Carmen*, Craiova, Scrisul românesc, 1943, p. 133.

[3] Breazul, George, *Sistemul prepentatonic și pentatonic al muzicii populare olteneșli*, manuscris.

[4] Fișa fgr. 2 440 a (A.I.E.F.)

[5] Fișa mg. 2 649 t (A.I.E.F.)

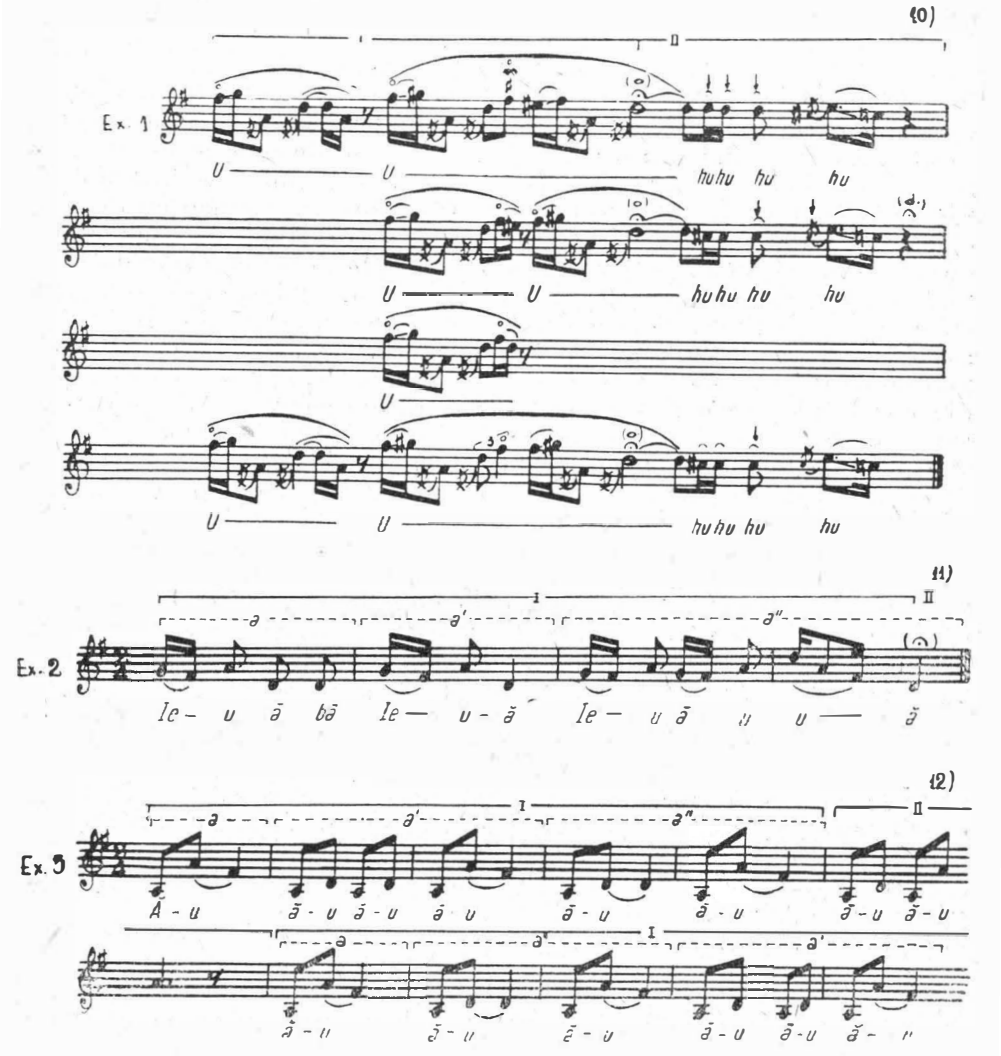
[6] Fișa fgr. 11 356 b (A.I.E.F.)

[7] Fișa mg. 417 h (A.I.E.F.)

[8] În unele texte populare, hăulitul apare însă legat și de muncile agrare de primăvară.

[9] Am numit această unitate, variabilă ca întindere, „motiv", și nu „celulă", avînd în primul rînd în vedere funcția sa.

https://biblioteca-digitala.ro

tatea execuției, motivul este dezvoltat, de obicei, fie prin repetiția unei celule din componența sa, fie prin intercalarea în interiorul lui a noi sunete; și într-un caz, și în celălalt, asimetria produsă creează o senzație de tensiune crescută, de întîrziere a rezolvării motivului.

[10] Ex. 1, Hăulit, mg. 773 c, Cimpofeni-Gorj-Oltenia, inf. M. Coiculescu, culeg. A. Amzulescu, G. Sulițeanu, 1956, tr. C. Georgescu.

[11] Ex. 2 „Semnal" (hăulit), F.A. 3 822, Mătăsaru, Strehaia, Oltenia, culeg. Gh. Ciobanu (N.B. în original este notat cu finala sol I).

[12] Ex. 3 „Semnal" (hăulit), Oradel, Băilești, Oltenia, culeg. G. Breazul (în *Palrium Carmen*, vezi nota 2) (N.B. în original este notat cu un ton mai jos).

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă hăulitul este o anexă a unui cîntec sau a unei doine, multe din procedeele expuse mai sus vor lipsi; uneori, el poate fi redus la un singur motiv legat de sunetul prelung în falset sau la forme și mai restrînse, care fac ca însăși problema existenței lui să devină o simplă ipoteză (v. ex. 9, 10).

★

Unul dintre elementele cele mai importante care definesc hăulitul ca gen aparte este emisiunea sa vocală caracteristică; despre maniera de a cînta jodel, Luchsinger menționează că se deosebește de cîntarea artistică obișnuită prin poziția joasă a faringelui, mărirea spațiului de rezonanță deasupra lui, preponderența respirației de stomac etc.[13] Specifică este de asemenea alternanța repetată a registrului de piept cu cel de cap — mai evidentă la bărbați — executată în *legato*, cu trecere bruscă, fără a folosi note de pasaj sau portamento și subliniată — în hăulit, ca și în jodelul tirolez — prin vocale sau silabe caracteristice (în hăulit: a-u; ă-u; ă-u-ă; ă-ie-u; e-gu-ă; ă-lă-u; ie-u-ă-bă; ia-la-u-ă etc. De cele mai multe ori, vocala *u*, sau silabele care o conțin, corespunde sunetelor din falset, iar *ă* celor mai joase din registrul de piept. A se compara cu sunetele utilizate în jodel: hă-la-re-i; tri-e-di-e-di; hă-du-li-ri-di-a etc.[14]). În chiote se folosesc, de obicei, doar două silabe, prima — „de avînt", a doua — repetată „de destindere" (de exemplu: u-hu-hu-hu-hu...; i-ha-ha-ha-ha... etc.).

Alte particularități — întîlnite izolat și în alte genuri muzicale — sînt: sunetele „sughițate", sunetele „scăpate" în acut, la o înălțime neprecisă, atacul sunetului pornind de la o apogiatură, inferioară de obicei, care poate provoca schimbarea de registre amintită, sunetul prelung netimbrat, în falset, uneori „răgușit", sfîrșind cu o notă „sughițată" sau cu un glisando coborîtor. Trebuie să precizăm că folosirea falsetului fără „pendularea" registrelor, mult mai răspîndită în diferite regiuni ale lumii, nu este decît uneori înrudită cu jodelul[15].

Din punct de vedere ritmic, remarcăm existența — în cadrul sistemului rubato — a unor motive simple, înrudite, care se pot reduce la combinații între anapest și piric. Ritmurile de bază sînt, de obicei, ascunse sub formule ornamentale, care le diversifică și îmbogățesc. Nu vom insista asupra acestor variații ritmice, procedeele fiind prezente în majoritatea genurilor folclorului nostru.

★

În ansamblul lor, cele relatate pînă aici ne pun în fața unor structuri de un mare rafinament artistic, realizat cu mijloace reduse, fapt caracteristic vechilor civilizații muzicale. Analiza melodică ne evidențiază, de asemenea, un fenomen deosebit de interesant în acest caz, asupra căruia

[13] Wiora, Walter, *Jodeln* în *„Die Musik in Geschichte und Gegenwart"*, vol. VII, Basel, I.M. Bärenreiter Verlag, 1949, p. 71.

[14] Wiora, Walter, *op. cit.*

[15] În țara noastră, falsetul este utilizat frecvent în strigăturile la joc, în Oltenia de sud fiind chiar dominant în acest caz; întîlnim, de asemenea, uneori și schimbarea registrelor.

https://biblioteca-digitala.ro

vom insista în mod deosebit, și anume prezența unor intervale specifice scării acustice naturale, ceea ce vom denumi „melodică acordică" [16].

În acest sens, în hăulitul propriu-zis predomină scările formate din trei sunete principale, cel mai frecvent armonicele 3, 4, 5 sau 4, 5, 6, într-un singur caz 4,5,7. Repetările la octavă sînt des întîlnite, obținînd scările 2, 3, 4, 5 sau 3, 4, 5, 6 sau 4, 5, 6, 8. În unele forme lipsește armonicul 5, bitonia rămasă fiind punctul de răscruce de unde devine posibilă afirmarea melodicii acordice; această bitonie este însă intervalul cel mai stabil, el avînd rolul unui schelet în cazul scărilor mai complexe. Alături de aceste sunete principale apar altele, accidentale, cu un rol secundar (de obicei provenite din atacul prin apogiaturi inferioare sau superioare, imprecizia intonației etc.). Pe aceste cîteva sunete principale se formează însă profilurile melodice de bază ale genului, care își pot înlocui uneori sunetele cu altele din aceeași scară acustică, sensul celulei rămînînd același; ele utilizează fie 3, fie 2 „înălțimi" diferite (sunete reale sau repetări la octavă).

În ordinea frecvenței, aceste profiluri melodice formate din trei sunete sînt: 1) acut-grav-mediu (care poate apare prin armonicele 5, 3, 4 sau 6, 3, 4 sau 4, 2, 3)[17]; 2) mediu-acut-grav (prin armonicele 5, 6, 4 sau 4, 5, 3)[18]. Mai rar apar formulele 3) mediu-grav-acut (prin 5, 4, 7)[19] și 4) grav-acut-mediu (prin 3, 6, 5)[20]. De remarcat că formula 4) este răsturnarea formulei 1); formula 3) este recurența formulei 1), iar formula 2) este recurența formulei 4), deci recurența răsturnării formulei 1). Ele se reduc astfel la una singură, supusă unor procedee de compoziție rafinate, existente și în muzica cultă, ca și în cea populară, mai mult sau mai puțin conștient utilizate.

Alte formule sînt: 5) grav-mediu-acut[21] și 6) acut-mediu-grav [22], de fapt arpegiul, suitor sau coborîtor, care apare destul de frecvent, mai ales ca punct de întîlnire a celorlalte formule. Pe două „înălțimi", acestea folosesc doar cvinta sau cvarta (armonicele 2, 3, sau 3, 4), cu caracter de „pendulare" [formulele 7) și 8)] [23]. De obicei, sunetele acute din toate aceste opt formule prezentate, care se pot reduce la trei fundamentale, corespund registrului de cap, celelalte registrului de piept.

În materialul hăulitului propriu-zis cunoscut pînă în prezent, aceste intervale ale scării acustice există însă adesea alături de tipuri prepentatonice, bine cunoscute în Oltenia subcarpatică, unde de altfel constituie sursa nr. 1 a melodicii locale. Astfel, G. Breazul citează cîteva exemple de hăuluituri pe bicordie (secundă mare), bitonie (terță mică), tritonie (cvartă perfectă + secundă mare sau terță mică + terță mare), tetratonie

---

[16] Denumirea folosită de M. Schneider este „Fanfarenmelodik" (în Wiora, Walter, *Alter als die Pentatonik*, în *„Studia memoriae Belae Bartok sacra"*, Budapesta, Edit. Academiei de științe ungare, 1956, p. 185.

[17] Mg. 773 c; fgr. 2 440 a.

[18] Mg. 2532 ș; Hăulit de primăvară, *Muzica pentru clasa a VIII-a*, Ministerul Învățămîntului, 1948.

[19] Disc 1 330 c.

[20] Hăulit de primăvară, *Patrium Carmen* (vezi nota 2).

[21] Mg. 2 649 t; fgr. 2440 a.

[22] F.A. 3822; mg. 772 a.

[23] Hăulit de primăvară, *Patrium Carmen* (vezi nota 2); fgr. 2 440 a.

https://biblioteca-digitala.ro

(cvartă perfectă + secundă mare + terță mică sau secundă mare + secundă mare + terță mică) etc. [24]. (Precizăm că am folosit terminologia autorului, deosebită de cea a lui C. Brăiloiu.) Cu toate acestea, considerăm ca specific hăulitului propriu-zis melodica acordică tocmai pentru că aceasta, formînd oarecum o insulă în marea masă a prepentatoniei oltenești, îl deosebește net de ea; pentru că hăuliturile prepentatonice nu sînt, de cele mai multe ori, hăuliturí „pure", ci mai degrabă cîntece cu hăulit, cu un text obișnuit, sau nu sînt concludente, fiind la limita celor două sisteme prin utilizarea unei cvarte sau cvinte „înflorite"; de asemenea, pentru că majoritatea acestora au fost culese de la copii, asemănîndu-se cu alte cîntece din repertoriul lor, în timp ce hăuliturile ce folosesc melodica acordică sînt piese reprezentative, de neconfundat cu alt gen muzical. Desigur însă că existența acestor două sisteme melodice diferite poate da naștere și altor interpretări; asupra acestei probleme vom mai reveni după ce vom preciza încă o serie de date.

În unele cazuri putem urmări și un interesant fenomen de tranziție între melodica acordică și forme prepentatonice. În exemplul de mai jos — un cîntec cu hăulit —, secțiunea cu text utilizează o formulă caracteristică prepentatonică (tetratonic cu un pien fa diez), formulă frecventă și în alte genuri muzicale oltenești; în secțiunea hăulitului propriu-zis însă — de aceeași întindere cu cealaltă —, acest pien capătă toate atributele unui sunet constitutiv, integrat în melodica acordică cunoscută. Cu toate că el este intonat uneori nesigur comparativ cu celelalte, el nu mai poate fi încadrat în definiția dată de Brăiloiu pienului [25], deoarece nu este o notă „de umplutură", pasaj sau ornament, nu poate fi neglijat fără a altera melodia și este prezent de altfel în aceasta, de un număr mai mare de ori decît fostul sunet constitutiv, sol, pe care-l înlocuiește. La această metamorfoză a sistemului melodic nu a putut duce decît o necesitate interioară, bine stabilită, iar nu un simplu accident de interpretare, datorat unei eventuale influențe semiculte, îndoielnică la această categorie de informatori.

Pentru a confirma cele spuse mai sus, formula în discuție [formula 1) acut-grav-mediu] o întîlnim și în alt hăulit, fără text, mult mai reprezentativ, unde nu se mai pune problema discutată (vezi ex. 1). În alte piese o întîlnim și sub noi forme, ceea ce ne dovedește că sunetul acut al ei — pienul devenit sunet constitutiv — este înlocuibil în cadrul normelor precizate (fie cu un alt sunet al scării acustice, fie prin imprecizia intonației).

Un alt caz interesant — și unic în felul lui — este cel al hăulitului care folosește scara formată din armonicele 4, 5, 7 în loc de 3, 4, 5 sau 4, 5, 6 ca de obicei.

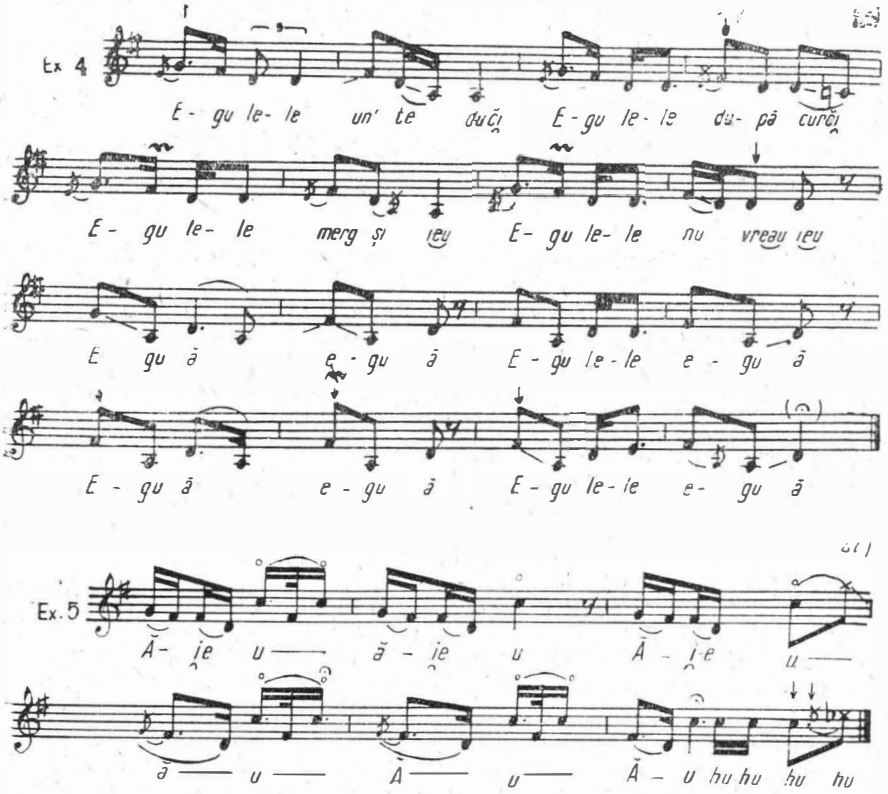
Scara utilizată aici prezintă aceeași tangență curioasă între melodica acordică și sistemul prepentatonic; nu vom mai insista asupra acestor exemple, amintind doar că și Brăiloiu accepta posibilitatea existenței

---

[24] Breazul, George, *op. cit.* (vezi nota 3).

[25] Brăiloiu, Constantin, *Sur une mélodie russe*, extrait de *Musique russe*, II, 1953, Paris, P.U.F.

https://biblioteca-digitala.ro

unui „pien accentuat" pe timp tare [28]. Ultimele două exemple pot da naștere, fără îndoială, la interpretări diferite; incontestabilă este însă interacțiunea dintre cele două semne melodice.

Ex 4
E - gu le- le un' te duci E - gu le- le du- pă curci
E - gu le- le merg și ieu E - gu le- le nu vreau ieu
E gu ă e - gu ă E - gu le- le e - gu ă
E - gu ă e - gu ă E - gu le- le e- gu ă
Ex.5
Ă- ie u ă - ie u Ă - ie u
ă u Ă u Ă - u hu hu hu hu

Cu toate că chiotul nu formează obiectul studiului de față, dăm și un exemplu din această grupă; în melodica acestuia, de altfel prea puțin conturată, se poate urmări — alături de o serie de intonări întîmplătoare, nesigure, neîncadrabile într-o scară muzicală — conturarea cîtorva intervale cunoscute din melodica acordică. Comun cu hăulitul, acest chiot mai are și utilizarea falsetului, lipsa textului, ca și alte elemente secundare de emisiune vocală, ritm etc.; diferența principală însă — mai evidentă încă în majoritatea cazurilor — constă în lipsa „pendulării" registrelor

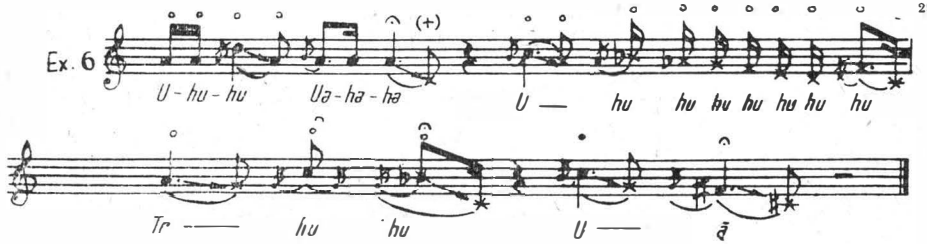
[26] Ex. 4, *Hăulit ca pe deal* (cîntec cu hăulit), mg. 2649 t, Alimpești-Gilort-Oltenia, inf. M. Dîrvu 62 a., I. Stoichița 36 a., culeg. M. Kahane, I. Herțea, C. Georgescu 1963, tr. C. Georgescu.

[27] Ex. 5, Hăulit, disc 1 330 c, Găvănești-Gorj-Oltenia, inf. C. Pavel 23 a., culeg. T. Alexandru, E. Comișel, 1940, tr. C. Georgescu.

[28] Acest „pien accentuat" — oarecum impropriu numit astfel — este o apogiatură lungă obișnuită.

https://biblioteca-digitala.ro

și a unei scări muzicale precise. Din această cauză am și considerat această grupă a chiotelor, „la marginea muzicii", înrudită numai cu hăulitul.



Ca și în alte tipuri muzicale bazate pe puține sunete, și în hăulit se poate releva cu ușurință un funcționalism embrionar, existînd un sunet central, mai precis intonat, mai stabil, în jurul căruia celelalte sunete se organizează în altă funcție, opusă, creînd o tensiune funcțională — desigur în sensul cel mai general al cuvîntului. Nu înseamnă însă că muzica occidentală sau teoretizarea ei au jucat un rol aici ; este normal ca funcționalismul, dedus din relațiile acustice obiective, să se nască o dată cu scările muzicale cele mai simple și să evolueze apoi o dată cu acestea. Sau, după cum spune Wiora, „funcțiile tonale și tectonice se condiționează reciproc, trebuie deci să fi evoluat în același timp" [30].

★

Problema melodicii acordice, care constituie și baza jodelului din Alpi, a fost descrisă în acest sens de E. M. von Hornbostel încă din 1924 [31]. Analizînd și definind jodelul pentru prima dată și observînd asemănarea izbitoare între melodica acestuia și cea a instrumentelor de suflat legate de viața pastorală (Alphornul), ele însești provenite din Asia, Hornbostel a emis ipoteza originii alpino-pastorale a jodelului, care ar fi împrumutat de la aceste instrumente scara acustică ; în alte regiuni care cunosc jodelul, de exemplu insulele Salomon, s-ar fi pornit de la nai în loc de alphorn.

C. Brăiloiu, în lucrarea sa *À propos du jodel* (1956) [32], bazîndu-se pe noile cercetări efectuate între timp, demonstrează limitele și slăbiciunile acestor teze. Astfel, jodelul fiind găsit și la pigmeii din Africa centrală, popor primitiv de vînători de pădure care nu cunoaște încă nici un instrument muzical, teza imitației instrumentale cade. În schimb, Brăiloiu consideră că ar trebui insistat mai mult asupra sensului magic pe care-l are la diferite popoare primitive utilizarea falsetului, a jocului de registre etc., probabil mult mai vechi decît instrumentele muzicale. La melodica acordică a jodelului Brăiloiu nu se referă în mod special ; în altă lucrare

[29] Ex. 6, Chiot, mg. 417 h, Jugur-Muscel-Argeș, inf. St. Becșa 18 a., culeg. A. Amzulescu, G. Sulițeanu 1954, tr. C. Georgescu.

[30] Wiora, Walter, *op. cit.* (vezi nota 16).

[31] Hornbostel, E. M. von, *Entstehung des Jodelns*, după Wiora, *op. cit.* (vezi nota 13).

[32] Brăiloiu, Constantin, *A propos du jodel*, în „*Sonderdruck aus dem Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft*", Basel, Bärenreiter Verlag, 1949.

https://biblioteca-digitala.ro

însă (*Sur une mélodie russe*) amintește de „pseudoarpegiul", care se poate forma dintr-o scară pentatonică defectivă.

O contribuție importantă o aduce W. Wiora [33] delimitînd jodelul de alte forme înrudite, pînă acum confundate, precizînd că fiecare caz trebuie analizat în funcție de condițiile specifice; el consideră că o influență a muzicii alphornului asupra jodelului din Alpi, ca și asupra altor genuri muzicale vocale existente în zona sa (ca „betruf" -ul, recitativ psalmodic improvizat pe formule melodice din scara acustică), este incontestabilă. Nu însemnează însă că aceste genuri s-au născut din ea sau numai din ea și — cu atît mai puțin — că acest proces trebuie generalizat și în alte zone unde jodelul există.

Într-un alt studiu al său [34], același autor prezintă un bogat material muzical de pe întreg globul, schițînd și o sistematizare a lui; întîlnim aici și o serie de exemple de melodică acordică (din Laponia, insulele Salomon, Ungaria, Formosa etc.), unele semănînd în mod ciudat între ele. Observînd că această melodică este relativ răspîndită la popoarele primitive, predominînd chiar la unele, Wiora ajunge la concluzia că, în lumea formulelor melodice cu puține trepte, unde nu există o precizie și nici o intenție în intonare, legile acusticii pot opera o selecție naturală a anumitor intervale consonante, care se pot cristaliza apoi în sisteme; acestea pot avea însă și o viață independentă, nefiind legate printr-o relație istorică cu sistemul pentatonic și, în orice caz, nu toate. Precizînd că problema istorică trebuie separată într-un sens de cea a sistematizării, Wiora nu este de acord cu evoluționismul lui Rowbotham și Lach; el afirmă, de exemplu, că, după cum cîntarea corală la unison „curat" este mai nouă decît cea cu unele abateri, tot astfel cîntarea pe un singur ton este posibil să fie mai recentă decît cea pe cîteva intervale apropiate, influențate de vorbire. În acest stadiu al istoriei muzicii, anumite forme pot fi sugerate și de unele zgomote nemuzicale, față de care s-ar impune cu timpul, ca muzică, pe o cale asemănătoare cu aceea a nașterii primelor forme geometrice ornamentale. Intervalele consonante au o mai mare putere de afirmare, raporturile calitative în funcție de numărul vibrațiilor din șirul armonicelor distingîndu-le de alte intervale, ca unghiul de 90° față de cele de 80° sau 100°.

În combinațiile posibile de cîteva sunete este normal să apară și cele ale melodicii acordice, favorizate în mod special de legile acustice; această selecție, fiind însă spontană, nu exclude existența și a altor forme melodice, precum și a întrepătrunderilor între ele, a fazelor de tranziție etc. Deci melodica acordică nu este legată în mod obligatoriu de prezența instrumentelor muzicale cu scară acustică, iar acestea două nu determină neapărat emisiuni vocale rar întîlnite; toate trei pot exista însă împreună, în funcție de condițiile locale specifice. Melodica acordică trebuie legată cu atît mai puțin — în afară de cazuri speciale — de practica muzicală cultă occidentală, ea însăși născută de altfel din absolutizarea unei căi de dezvoltare a folclorului european, în anumite condiții favorabile.

---

[33] Wiora, Walter, *op. cit.* (vezi nota 13).
[34] Wiora, Walter, *op. cit.* (vezi nota 16).

https://biblioteca-digitala.ro

★

În folcloristica noastră s-a vorbit frecvent de anumite influențe instrumentale asupra muzicii vocale; astfel, Bartók considera hora lungă maramureșeană ca fiind instrumentală la origine. Melodica acordică există în folclorul nostru, în afară de hăulituri, și în unele cîntece de copii, în unele cîntece de joc maramureșenc, derivate din jocuri instrumentale cîntate odinioară la cimpoi, în unele țipurituri oșenești, în unele cîntece bihorene (unde un tip pentatonic hemitonic conține și tritonul) și, în mod generalizat, în scara „acustică" (modul lidian medieval cu treapta a șaptea coborîtă). De altfel, muzicologul Ernö Lendvai [35], pe baza unei analize minuțioase a sistemelor melodice utilizate de Bela Bartók în compozițiile sale, izvorîte dintr-o cunoaștere aprofundată a folclorului, extinde la întreaga istorie a muzicii interesanta ipoteză a existenței simultane a două mari căi de evoluție: cea vocală, umană, bazată pe legi fiziologice, care duce la o melodică ale cărei intervale se pot înscrie în șirul numerelor lui Fibonacci, constituit după „Sectia aurea", principiu general de proporție descoperit în diferite domenii artistice [36] (aici ar fi incluse sistemele prepentatonic și pentatonic) și cea acustică, instrumentală, bazată pe legi fizice (șirul armonicelor naturale) care ar cuprinde scările cu bază acustică. Desigur, între aceste două sisteme aflate în raport de opoziție, întrepătrunderile sînt inepuizabile.

În ce măsură putem vorbi de o influență instrumentală în scara acustică a hăuliturilor din Oltenia? Între unele formule melodice ale buciumelor și cele ale hăulitului există apropieri; după cum este însă cunoscut, Oltenia subcarpatică este una din relativ rarele zone subalpine românești care nu cunoaște în prezent buciumul (existent în Muntenia spre răsărit, însă absent de asemenea azi în regiunile învecinate de peste munte ale Mărginimii Sibiului și Banatului, cu care Oltenia a avut intense și străvechi legături pastorale). Informații precise privitoare la existența lui în trecut în această zonă nu posedăm. Menționăm însă, cu titlu de curiozitate, că în ritualul de înmormîntare gorjenesc se sună și azi din trîmbiță (goarnă militară obișnuită) în unele momente (în zori, la prînz, seara, pe drum etc.), ca și în alte regiuni ale țării, ca Maramureșul sau Bucovina, unde se folosesc buciumele [37], sau ca în China antică, unde instrumentelor de suflat asemănătoare li se atribuia un rol magic; de asemenea, că au fost găsite în Oltenia, în două sate, instrumente aerofone din țeavă de cucută din care se scoate un șuierat întrerupt de sunete vocale scurte în falset (în Izverna, Baia de Aramă, acest instrument se cheamă „bușin" [38]). În diferite părți ale țării, imitațiile de bucium la fluier sau vioară sau chiar din voce („ca din bucium") sînt relativ frecvente; ele nu au însă nimic comun cu hăuliturile, care nu au putut lua naștere numai în acest mod.

---

[35] Lendvai, Ernö, *Introduction aux formes et harmonies bartokiennes*, în „*B. Bartók. Sa vie et son œuvre*", Budapesta, Edit. Corvina, 1956, p. 88.

[36] Bartók a aplicat acest principiu și în melodică, dar și în formă.

[37] Alexandru, Tiberiu, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Edit. muzicală, 1956, p. 39.

[38] Fișa inf. 4435 (A.I.E.F.).

https://biblioteca-digitala.ro

Pe baza celor arătate, considerăm că se pot avea în vedere următoarele ipoteze, în funcție de raportul instrumental-vocal, ca origine a hăulitului: 1) acesta a luat naștere și s-a dezvoltat pe o cale strict vocală; 2) a apărut ca o imitație a instrumentelor acustice; 3) a fost influențat pe parcurs de scara acestor instrumente muzicale, el fiindu-le însă anterior. Această ultimă ipoteză apare ca cea mai veridică în stadiul actual al cercetărilor.

Din punctul de vedere al raportului poligeneză-difuziune în problema originii sale, este necesară în prealabil cunoașterea zonelor în care a fost găsit jodelul. Conform informațiilor centralizate de către Wiora, acesta ar exista, în afară de zona Alpilor, doar sporadic în Europa; apoi, în diferite forme, la pigmei (cultură de vînători de pădure tropicală), la boșimani (resturi de cultură de vînători de stepă euroafricană) — în ambele cazuri exclusiv la femei —, în Melanezia etc. După Emsheimer, popoarele finougrice și cele de stepă asiatică nu cunosc jodelul, iar după K. Tirén, acesta s-ar afla și în „juoiken"-ul laponilor. Alte genuri de cîntare în falset, ca acela al soliștilor din Caucaz, care improvizează figuri melodice ostinato deasupra unui fundament coral, nu sînt decît pe departe înrudite cu el [39].

Toate acestea au făcut să fie părăsite ipotezele care atribuiau jodelul exclusiv popoarelor de păstori sau cultivatorilor de plante din matriarhat; cea care reține atenția mai mult azi, explicînd oarecum și poligeneza sa, este ipoteza funcției magice originale, comune în locuri foarte depărtate (aceasta ne amintește și de observațiile mai vechi ale lui Brăiloiu). O serie de informații privitoare la resturile unui cult al ursului din epoca de piatră sau altele mai precise, privitoare la rolul magic al jodelului în ritualele de pregătire a bărbaților pigmei pentru o vînătoare fructuoasă, ar întări teoria unei „paralele sonore" a practicilor vrăjitorești preistorice, realizată prin diferite stiluri neobișnuite de cîntat (falsetul, „pendularea" registrelor, felul de a vorbi al ventrilocilor etc.).

Nici privitor la jodelul european nu există documente concludente (cele interpretate de Hornbostel au fost combătute de Brăiloiu și Wiora); enunțăm părerea ultimului, conform căreia jodelul s-ar fi dezvoltat în zona Alpilor la o populație de păstori de limbă germanică, prin care s-ar fi difuzat și în țările de limbi romanice. R. Ghircoiașu, în *Contribuții la istoria muzicii românești* [40], își imaginează cum vînătorii neoliticului de pe teritoriul actual al țării noastre „hăituiau fiarele cu strigăte și hăuliturî"; tot el consideră că aici instrumentele aerofone din oase de animale ar fi dintre cele mai vechi. Este greu de tras o concluzie; în mod cert însă nu am putut deduce un substrat magic în practica de azi a hăulitului, acesta fiind legat la noi, pare-se, exclusiv de viața pastorală.

Neputînd spune deocamdată nimic precis cu privire la originea sa, putem afirma totuși că hăulitul păstrat în Oltenia subcarpatică este o formă specifică a acestui jodel european; pentru acest specific pledează, în afară de caracterele structurale enumerate la analiza sa, și faptul că el

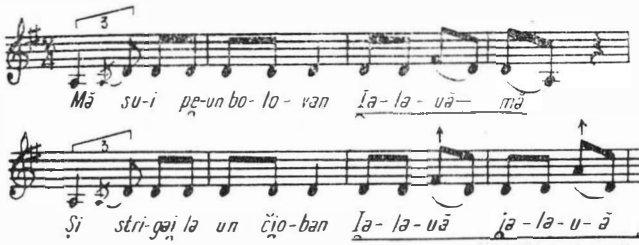
[39] Wiora, Walter, *op. cit.* (vezi nota 13).
[40] București, Edit. muzicală, 1963.

https://biblioteca-digitala.ro

există, după cum am mai spus, și integrat în alte genuri muzicale, ca: în cîntece tipice (avînd o funcție de refren, am subliniat pasajele cu hăulit).

41)

Ex. 7



sau în doine, intercalat între „strofe" (împreună uneori cu un chiot).

42)

Ex 8

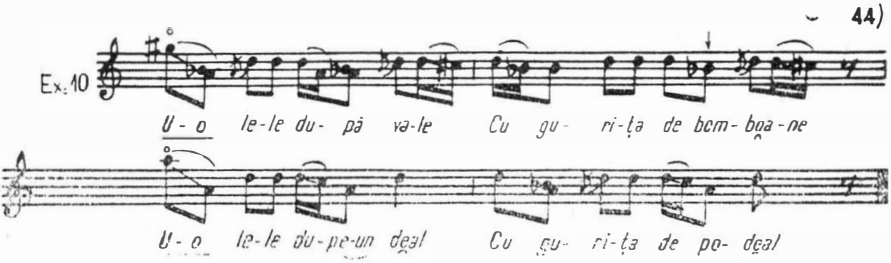
43)

Ex 9

În exemplul de mai sus, ca și în cel ce va urma, se poate presupune că întîlnim forme de existență ale hăulitului reduse la maximum.

44)

Ex. 10



---

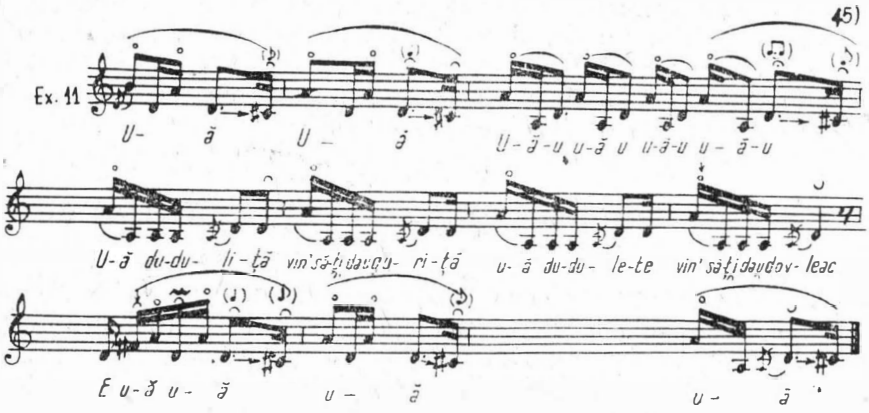
41 Ex. 7, Cîntec: *Mă suii pe bolovan* (cîntec cu hăulit), mg. 772 a, Cîmpofeni-Gorj-Oltenia, inf. M. Berca 27 a., culeg. A. Amzulescu, G. Sulițeanu, 1956, tr. C. Georgescu.

42 Ex. 8, Doină cu hăulit: *Lina neichii*, mg. 772 c, Cîmpofeni-Gorj-Oltenia, inf. M. Berca 27 a., culeg. A. Amzulescu, G. Sulițeanu, 1956, tr. C. Georgescu.

43 Ex. 9. Doină: *Ș-am o viață păcătoasă*, mg. 2 653 Ia, Alimpești-Gilort-Oltenia, inf. N. Ionițescu 64 a., culeg. M. Kahane, C. Georgescu, 1963, tr. C. Georgescu.

44 Ex. 10, *Chiuituri ca pe deal* (cîntec cu hăulit), mg. 2654 He, Roșia de Amaradia-Gilort-Oltenia, inf. Birău E., I. Samoilă 13 a., culeg. M. Kahane, C. Georgescu, 1963, tr. C. Georgescu.

https://biblioteca-digitala.ro

Că această interjecție de început de rînd melodic provine din hăulit ne-o dovedește felul în care apare ea în exemplul următor (la început ca parte de sine stătătoare, apoi înlocuind primele două silabe din versul — de data aceasta hexasilabic — într-o celulă melodică augmentată). (De remar-

cat că, deși în Gorj se întîlnește cu frecvență maximă, găsim hăulituri propriu-zise și mult mai spre sud, sporadic, în raioanele Strehaia, Craiova, Băilești).

În afară de această asimilare a hăulitului cu alte genuri muzicale — care ne dovedește organicitatea existenței sale în folclorul oltenesc, al cărui cvasisimbol ar putea fi, alături de doină —, putem observa și o interesantă relație de înrudire pe un plan mai subtil, cu o serie de particularități stilistice răspîndite atît aici, cît și în întreaga țară. În acest sens, citățm apropierea față de secțiunea ornamentală a doinei, de alternanța cîtorva sunete, sau de unele elemente de emisiune vocală ; este remarcabilă și asemănarea dintre schema generală a unei „strofe" din doină și cea a chiotului (care, după cum am mai spus, poate fi uneori înrudit îndeaproape cu hăulitul), amîndouă avînd ca elemente importante : un avînt, o pendulare pe un interval repetat (în cazul hăulitului și al doinei), o cădere treptată (melodizată în doină, glissando în chiot) și un recitativ rectoton, legat direct de vorbire ca ritmică și intonație, terminat, de obicei, printr-o coborîre cromatică pe ultimele silabe sau printr-un sunet prelung.

Astăzi, hăulitul propriu-zis autentic este în general pe cale de dispariție, el trăind în special în aceste forme înrudite. După cum și jodelul din Alpi a evoluat, dînd naștere unei veritabile maniere de a cînta (care cuprinde, de la strigătele-jodel pînă la corurile cu ritm de ländler și cu refrene de coloratură sau chiar execuții instrumentale), tot astfel și hăulitul a dat naștere acelor cîntece hăulite gorjenești. Fără a mai păstra, de obicei, emisiunea vocală caracteristică, pentru a nu mai vorbi de vechea sa funcție,

[45] Ex. 11, *Aguşdil* (hăulit), fgr. 2 440, a. Velești-Craiova-Oltenia, inf. P. Popa, culeg. I. Cocișiu 1949, tr. C. Georgescu.

https://biblioteca-digitala.ro

acesta utilizează doar unele formule specifice, asociate însă cu un acompaniament ritmic instrumental, care îi imprimă un caracter de cîntec de joc. Iată deci cum hăulitul a pătruns în majoritatea genurilor folclorului oltenesc !

Multitudinea şi autenticitatea formelor sale de existenţă în folclorul tradiţional, felul armonios în care se încadrează în celelalte genuri muzicale atestă cu prisosinţă valoarea şi originalitatea acestui străvechi obicei românesc. Preluînd de la G. Breazul[46] formularea lui Curt Sachs referitoare la chiote şi strigături, putem să-l numim, alături de acestea, o „relicvă vivantă a unei civilizaţii muzicale preistorice".

LE «*HĂULIT*» EN OLTÉNIE SOUS-CARPATIQUE

Le *hăulit* paraît être un des plus archaïques genres de musique folklorique roumaine ; il vit encore aujourd'hui — à la différence du *kiot*, avec lequel on ne doit pas le confondre — mais seulement dans l'Olténie sous-carpatique, et en général en relation directe avec la vie pastorale.

Une analyse structurale, même sommaire, met en évidence ses caractères spécifiques, qui le font ressembler au *jodel* des Alpes (forme libre, de structure cellulaire, composée de deux sections ; le rythme rubato, fondé sur des cellules simples, variées ; émission vocale typique — des sons « engloutis », glissando, etc. ; alternation du registre de poitrine avec celui de tête ; manque d'un texte, remplacé par des syllabes spécifiques, qui soulignent cette « pendulation » des registres ; présence d'intervalles de l'échelle acoustique en formules de deux-trois sons, à profils mélodiques variés selon certains procédés ; existence d'un fonctionnement embryonnaire, etc.) ; présence d'une série de formules prépentatoniques, toutefois moins spécifiques au genre discuté.

La provenance de ce style mélodique (la mélodie par articulation analytique d'un accord) qui se retrouve aussi dans d'autres genres, dans diverses régions du pays, doit être cherchée, probablement, dans le processus même du développement des premières formules mélodiques élémentaires de la musique vocale. Elle est liée quelquefois — comme dans le cas du *jodel* — à des émissions vocales assez rarement rencontrées et à une éventuelle fonction magique initiale ; on n'en a pas encore trouvé des preuves certaines dans le cas du *hăulit*. Dans des circonstances spécifiques, une influence des instruments à souffler qui utilisent « l'échelle acoustique » reste possible.

Le *hăulit* est étroitement lié aux autres genres de musique vocale populaire de la région respective, et circule soit indépendamment, soit

[46] Breazul, George, *Idei curente în cercetarea cîntecului popular. Moduri pentatonice şi prepentatonice* în „Revista de muzicologie", nr. 1, Bucureşti, Edit. muzicală, 1965, p. 36.

https://biblioteca-digitala.ro

inclus dans d'autres pièces (des chansons semblables aux chansons des enfants, des *doïna*) ; par extension, certaines formules de *hăulit* se rencontrent aussi dans les chansons pour danses accompagnées d'instruments, celles-ci étant la forme la plus vivante de *hăulit* de nos jours. Sur divers plans il existe aussi d'autres éléments de parenté entre le *hăulit*, le *kiot*, les chansons et la *doïna*, ce qui nous révèle l'intégration complète du genre étudié dans le folklore musical roumain.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MENȚIUNI DESPRE DINAMICA PROCESULUI DE PERINDARE A CÎNTECELOR *

AL. I. AMZULESCU

În „Introducere" la antologia *Cîntece și jocuri din Muscel* [1] s-au citat și comentat unele prețioase observații, mai vechi, ale lui C. Rădulescu-Codin, despre dinamica atît de capricioasă și de ciudată a procesului de necontenită apariție și de grabnică schimbare a cîntecelor, în vîrtejul neistovit al circulației orale. Numeroasele date informative, notate o dată cu culegerile de cîntece muscelene din ultimele decenii, constituie un izvor nesecat de mărturii concrete pentru urmărirea amănunțită a cauzelor și condițiilor obiective ce stau la baza acestui fenomen. Motivări psihologice, de evoluție a gustului și mentalității, deschid calea către înțelegerea mai temeinică a determinismului social-economic, care reprezintă cauza cea mai adîncă ce prezidează „în ultimă instanță" vălmășagul plin de neastîmpăr al torentului de transformări din cîntec, risipind tot mai mult aparența de haos și hazard din evoluția acestuia. Privit ca expresie artistică a gîndurilor și sentimentelor insului, sub înrîurirea împrejurărilor atît de diverse ale vieții celei de fiecare zi, cîntecul apare strîns legat de însuși purtătorul și creatorul său, în procesul desfășurării și al evoluției variantelor.

Nenumărate fapte și elemente noi se adaugă la cele sumar observate de C. Rădulescu-Codin, în jurul anului 1900. „Mai demult iera un rînd de cîntece, p-ormă a ieșit altu !", afirmă la modul global, dar din perspectiva și pe baza experienței proprii a însuși cîntărețului popular, spre pildă, țăranca Veta Cătană (35 de ani), din Corbi [2]. La stăruința meritorie a culegătorilor mai noi, țărani și lăutari, scrutîndu-și cu atenție amintirea și experiența, ajung să precizeze de cele mai multe ori timpul și circumstanțele în care, la orizontul individului, s-a produs întîlnirea — de atîtea ori

* Din fenomenologia circulației cîntecului „propriu-zis" în Muscel.

[1] Cf. P. Carp și Al. Amzulescu, *Cîntece și jocuri din Muscel*, București, Edit. muzicală, 1964, p. 18—20.

[2] Cf. nr. 177 (*Din trei mîndre, una-mi zice*, mg. 529 g).

Rev. etn. folc., II, tom. nr. 4, p. 387—396 București, 1966

4. — c. 3462

https://biblioteca-digitala.ro

inovatoare — între ins și cîntec. Așa, spre pildă, bătrînul lăutar Al. Cercel (74 de ani), din Cîmpulung, mărturisește despre cîntecul *Cin' mă vede primenit* că îl știe „dă la Marin Colțatu, de mult, de pîn' 905—906" și că în acei ani „iera cam nou, atunci ieșise" cîntecul respectiv [3], iar despre *Colea-n vale,-n grădiniță* : „Atuncea, înainte de '916, iera nou ieșit, cîntec nou, cum ie ăstea acuma. După '925—'930 nu să mai cînta !" [4]. După cum și lăutarul Gică Nițoi (55 de ani), din Bughea de Sus, afirmă despre *Cînd eram în vremea mea* : „Ieu ieram dă zece ani [deci prin 1915], și lăutarii iera dă 30—35 dă ani, ăia dă-l știa, dă-l cînta. Să mai cîntă, așa, la cîte-un chefuleț, așa ; dă iezemplu și la o nuntă, dacă ie vr-unu mai bătrîn. Aproape că habar n-are tinerii. Tinerii are cu « Banatu » (cîntecul *Pe drumul Banatului*), cu « Marioară de la munte », « Pe un munte nalt și verde » !" [5].

Dintre extrem de numeroasele mărturii, atît de explicite, ale informatorilor, în legătură cu procesul de perindare a cîntecelor în decursul anilor, citățm doar cîteva, deosebit de sugestive pentru definirea biologiei specifice a cîntecului „propriu-zis" : „Au cîte-o furie cîntecele. O vreme, atîta să cîntă, și-apoi a găsit altu, și-așa mai departe !" — exclamă aproape, expunîndu-și mărturia sa la cîntecul *Revorvel automat* (!), Elena Stavarache (39 de ani), din Nucșoara[6]. Despre aceeași „furie" vorbește, cu alte cuvinte, adăugînd și alte interesante considerații, pline de actualitate, spre pildă și lăutarul Licu Anghel (58 de ani), din Cîmpulung, la 20 iunie 1962, referindu-se la cîntecul *Patru boi leagănă caru* : „Ie ieșit acu', recent, de vr-o 4—5 luni. Mai mult merge la cîntec, nu merge la joc, cîntecu ăsta ie chiar cîntec, nu sîrbă ! Cum ? Vai de mine, cît îl mai cere, orișiunde : la nunți, cumetrii, unde se-adună popor ! Tot de la difuzor [de la radio] îl știu. Acu', d-astea noili numai dă la difuzor prindem, ce ne scoate Bucureștiul, ie alții mai deștepți ca noi ! Mai scoatem și noi din cele vechi, da' dacă nu le cere, cere d'astea noili ! Păi dacă la fiecare, săptămînă iese cîte unu nou ! Noi nici nu mai putem face față !" [7]. Afirmația, desigur exagerată, asupra ritmului în care se succedă în zilele noastre „voga" cîntecelor, este ușor atenuată în unele observații ale lui Al. Cercel, ca acestea : „Să schimbă cîntecele dîn lună-n lună !" ; sau : „iese pă fiecare lună cîte un cîntec, și trebuie să le cînți pe toate !" [8]. Despre viteza și cvasisimultaneitatea răspîndirii vorbește o mărturie a tinerei Elena Floroiu (20 de ani), din Jugur : „Cînd îl cîntă muzicanții, știe și fetele ce cîntă iei !" [9].

Se poate, astfel, afirma că fenomenul „modei", cu toate implicațiile sale atît de complexe, psihologice și sociologice, guvernează din plin, fiind caracteristic pentru biologia procesului de circulație a cîntecului. Aceasta și îndreptățește și îmbogățește, totodată, cu un sens foarte con-

---

[3] Cf. nr. 79 (*Cin' mă vede primenit*, mg. 1 119 f).
[4] Cf. nr. 122 (*Colea-n vale,-n grădiniță*, mg. 1 113 g).
[5] Cf. nr. 96 (*Cînd eram în vremea mea*, mg. 475 d).
[6] Cf. nr. 453 (*Revorvel automat*, i. 25 047).
[7] Cf. nr. 413.I (*Patru boi leagănă caru*, mg. 2 422 k).
[8] Cf. nr. 97 (*Cînd eram, mîndro,-ndrăgiți*, mg. 1 114 a) și nr. 259 (*I-auzi, lele, popa toacă*, mg. 1 115 e).
[9] Cf. nr. 512 (*Trecui aseară, pe lună*, mg. 2 529 II m).

https://biblioteca-digitala.ro

cret și adecvat unele expresii metaforice atît de sugestive, ca cea a lui I. Leau (51 de ani), din Boteni, cînd, referindu-se la cîntecul *Trece lumea, trec și ieu*, afirmă, între altele: „Cînd l-am auzit, iera cîntecu *în floare*...” [10]. Într-adevăr, ca și florile cîmpului, cîntecul oral îmbobocește și înflorește grabnic, prin însăși intensitatea exploziei spontane a sevei puternice de viață care îl hrănește, pentru a se ofili și a apune curînd, nu fără a reda cîmpului folcloric... semințele viitoarei sale regerminări, sub climatul propice al altui anotimp!

Însuși termenul de „modă” străbate cu stăruință în unele mărturii ale informatorilor privitoare la diverse cîntece culese, ca acestea: „S-a cîntat foarte mult [intens], ăsta *iera la modă*!”; „*Iera la modă* atunci cîntecu, îl cînta tineretu... Un an dac-a durat, mai mult nu!”; „Cînd ieram fată îl cîntam mai mult, îl cînta atuncea tot tineretu, *iera la modă*!”; „Acu' îl cîntă tot tineretu, acu' *ie la modă*!”; „Ie cunoscut, se cîntă mult... *Ieste la modă*, nu în proporția în care iera la început, în orice caz să mai cîntă. Prin '53—'54 să cînta mult!” [11].

De asemenea, ideea și expresiile de „sezon”, „serie” și „generație” își fac loc printre declarațiile, pline de spontaneitate și savoare, ale informatorilor: „Iese altele, alt sezon!”; „S-a cîntat într-o vreme, ca orice cîntec în sezonul lui!”; „Nu l-am mai auzit dînainte dă război. L-au cîntat seria aia, și-atît!”; „Îl mai cînta generația mea, care s-a căsătorit. Noua generație îngînă melodia, însă nu cunoaște complect textu!” [12].

Folosind înșiși termenii pe care cu atîta ușurință și atît de adecvat îi utilizează cîntăreții populari ai zilelor noastre, dar disociind și schimbînd, pentru farmecul calamburului, accepția în care au fost folosiți aici, se poate spune că modul de producere a îngemănării dintre *seria* de cîntece și *generația* de cîntăreți constituie unul dintre cele mai interesante și mai complexe aspecte din dinamica circulației cîntecului „propriu-zis”.

Observațiile și mențiunile informatorilor sînt, în cele mai diverse cazuri, întețesate de constatări generale despre valul continuei treceri și reîmprospătări a repertoriului de cîntece, ca acestea: „Nu l-am mai auzit, a ieșit [au apărut] altele”; „Nu l-am mai auzit acum, au ieșit altele noi, și mereu altele”; „Ies mereu altele noi”; „Dacă ies altele noi, gata, nu să mai cîntă ăle vechi”; „Păi dacă s-a-nghesuit alte cîntece, s-a uitat”; „Dacă a ieșit altili, nu le mai cîntă p-ăle din urmă”; „Dacă a ieșit cîntece noi, lumea cîntă altele, altele”; „Mai nainte [vreun an de zile], să cînta mai mult. Cîte-un pic, cîte-un pic, s-a dat înapoi, nu l-am mai auzit”; „Cum iese cîte unu nou, să uită ăle vechi. Mai la fiecare nuntă și la fiecare joc..”; „Din ce se-nvechește, din ce nu-l mai cîntă, zice că

---

[10] Cf. nr. 510 (*Trece lumea, trec și ieu*, mg. 2 459 m).

[11] Cf. nr. 188 (*Drag mi-a fost calu bălan*, i. 14 936); 79 (*Cin' mă vede primenit*, mg. 1 037 c); 276 (*Ionele, bătu-te-ar sfîntu*, mg. 2 421 d); 382 (*Murgule, căluțul meu*, mg. 1 096 d); 499 (*Toată lumea are dor*, i. 15 922).

[12] Cf. nr. 451 (*Rău îm' pare după lume*, mg. 1 485 s); 454 (*Rotunjico la obraz*, i. 15 896); 267 (*Ieși, mîndruțo, la portiță*, fg. 8 791 b); 423 (*Pe drumu care merg eu*, mg. 521 b).

https://biblioteca-digitala.ro

ie vechi, cîntă d-astea, noi"; „A fost cîntat odată, dar acuma a rămas [s-a părăsit]..." [13].

Informatorii arată, uneori în chip foarte pitoresc, caracterul captivant și obsesiv al cîntecului proaspăt „ieșit": „Îl cîntam atuncea mereu. Așa ie un cîntec, după ce îl înveți!", spune I. Chițulescu (33 de ani), din Jugur, în legătură cu varianta sa la *Fetițo cu casa-naltă* [14]. Referindu-se la *Cînd se duce mîndra-n luncă*, Viorica Tefeleu (21 de ani), din Slatina, descrie astfel, folosind o comparație de o mare plasticitate, senzația întîlnirii sale cu „un cîntec nou, de curînd auzit": „Și-o fată mare, cînd iese întîi la horă, toți băieții o iau; o lasă pe care-a mai jucat-o, și-o ia pe-aia, micâ!" [15].

În ce privește durata perioadei de vîrf, a circulației intensive sub mirajul noului, majoritatea datelor culese corectează exagerarea, vădit hiperbolică, a lăutarilor citați mai sus, care numai pentru a sublinia avatarul muzicantului de profesiune, silit să-și împrospăteze necontenit repertoriul, afirmau că schimbarea se produce „la fiecare săptămînă" sau „pă fiecare lună" („Noi nici nu mai putem face față!"; „Și trebuie să le cînți pe toate!"). Numeroase mărturii, provenind de obicei din izvor țărănesc, vorbesc sau la modul general, arătînd și ele scurtimea răgazului, sau, cînd se străduiesc să aducă precizări, extind perioada „modei", spre pildă, de la două luni pînă la cîțiva ani: „A ținut puțin cîntecu. Au ieșit altele, repede, și l-a lăsat uitat!"; „Nu chiar mult s-a cîntat. A rămas [s-a părăsit] acela, a venit altele!", pentru a cita mai întîi dintre afirmațiile cu caracter imprecis [16]. Destul de numeroase sînt însă mărturiile care încearcă să delimiteze durata „modei" între două luni și doi-trei ani, astfel: „Fiecare cîntec care l-aud îl cînt o durată ca dă vr-o două luni dă zile, și la urmă l-am urît!"; „Păi la noi, care cum iese îl cîntă puțin și la urmă nu-l mai cîntă. O juma'de an, poate și mai puțîn, pînă iese altu!"; „Durează un cîntec cîte un an, și cîte o vară durează, parte dîn cîntece!"; „Îm' place c-acu' l-am învățat, pîn' mi s-o urî, și pă urmă-l las. Cîntăm aproape un an, și mai mult, și dup-aia ni să urăște!"; „Care ie frumos, să cîntă și doi ani. Cine ie mai cîntăreț, să-j' mai aducă aminte și mai tîrziu, da' ăști care cîntă mai mulți, nu cîntă mult. Vine alte cîntece, și îl uită!"; „Ține la noi un cîntec un an, doi, dup-aia nu-l mai zice!"; „Să cîntă mai mult cînd a ieșit iel. Îl ține așa pînă să mai învechește, că dacă iese altele... Un an, doi, mai ține, și p-ormă să uită!"; „Să cîntă doi-trei ani, apăi după aia, dacă iese altu, ala are farmec mai

[13] Cf. nr. 6 (*Ado-mi, circiumare, vin*, i. 14 865); 72 (*Ce mi-e mie drag pe lume*, mg. 431 a); 284.II (*În pădure la Buflea*, i. 16 051); 301.II (*La Lenuța, în cerdac*, mg. 1 096 a); 122 (*Colea-n vale.-n grădiniță*, i. 17 622); 417 (*Mugur, mugurel*, mg. 417 g); 221 (*Fă-mă, doamne, -o cărărușe*, mg. 431 d); 376 (*Mîndruțo cu ochii verzi*, mg. 2 529 II d); 366 (*Mi-aruncochii sus, pe deal*, mg. 511 f); 83 (*Cine mă știe pe mine*, mg. 525 c l); 313 (*Măi Fănică dintre văi*, mg. 2 529 II f).

[14] Cf. nr. 225 (*Fetițo cu casa-naltă*, i. 16 798).

[15] Cf. nr. 102 (*Cînd se duce mîndra-n luncă*, i. 15 844).

[16] Cf. nr. 221 (*Fă-mă, doamne,-o cărărușe*, mg. 2 459 o) și nr. 3 (*A năibilor mîndra mea*, mg. 429 f).

https://biblioteca-digitala.ro

mult. Da' dacă iese fetele la sapă, le ia pă toate la rînd!" [17]. Deosebit de prețioasă este această ultimă observație care, după ce a dilatat cel mai mult perioada de maximă intensitate a duratei „modei", pomenește și de fenomenul... recapitulării spontane și firești a repertoriului la prilejuri de cîntare în comun.

Atenția acordată notării de cît mai bogate date informative, obținute prin chestionarea imediată a „informatorului", o dată cu culegerile și înregistrările de cîntece — una dintre cele mai însemnate cuceriri ale metodologiei cercetării noastre folclorice din ultimele decenii — a făcut ca și în cadrul culegerilor de cîntece muscelene să dispunem astăzi de un important fond documentar de notații deosebit de prețioase, din a căror coroborare atentă se poate urmări de aproape însuși pulsul apariției proaspete, apoi cel al circulației intense și, în cele din urmă, al treptatei agonizări din dinamica concretă a circulației cîntecelor. De o neprețuită valoare sînt de asemenea fișele ample și amănunțite de „observare directă", realizate prin colaborarea unor mici colective de cercetători-observatori, care asigură continuitatea și controlul simultaneității notațiilor, la prilejuri de desfășurare spontană a cîntecului și jocului (nuntă, locuri de muncă, hora satului etc.). Din ansamblul unor notații ca acestea, se pot desprinde, pentru a fi citate aici, spre pildă, numai cîteva, care pot pune adecvat în lumină procesul prospetei apariții și al circulației active, apoi al treptatei părăsiri și al reluării în răstimpuri a cîntecelor.

Dintre numeroasele mărturii, mai întîi asupra stadiului incipient al fenomenului, iată, spre pildă, cazul cîntecului *Dragostea de cin' se leagă*. În plină vară a anului 1936 (la 17 iulie 1936), inf. Anghelina Morțeanu (20 de ani), din Berevoiești, declară: „L-am auzit și noi dă pă la sapă [deci de prin lunile aprilie-mai]. Îl cîntăm noi, acuma să cîntă, e chiar nou acuma, niș' nu-l știu bine încă!" [18]. Față de alte mărturii mai tardive, provenind din anii 1954—1955[19], în care amintirea faptelor prinde a se încețoșa în aproximații mai vagi, declarații relativ mai proaspete (din 26 și 30 august 1940), culese din Jugur și Mihăiești, confirmă cele relatate de Anghelina Morțeanu. Inf. Lena Simon (23 de ani), din Jugur, afirmă că știe cîntecul „dă vr-o cinci ani, șase", deci de prin anul 1935, iar Lucreția Bălășoiu (19 ani), din Mihăiești, arată că îl știe „dă la lăutari, de vreo patru ani", deci de prin 1936[20].

Cîntecul cu cea mai intesă circulație în toamna anului 1954, în Jugur, era *Pe drumul Banatului*, cîntec aparținînd tematicii păstorești, lansat prin microfonul radiodifuziunii de Maria Lătărețu. A fost cules în 12 variante (și două fragmente), între 1954 și 1963. Este de reținut că, cu excepția a două variante care pomenesc de radio, în toate celelalte cazuri informatorii declară că au auzit și învățat cîntecul din circulația

---

[17] Cf. nr. 107 (*Cîntă păsările-n luncă*, mg. 1 036 f); 305 (*La pogonu cu grîu*, mg. 524 o); 273 (*Ionel cu păr frezat*, mg. 426 j); 332 (*Marie cu ochii verzi*, mg. 1 737 cc); 257 (*Ia-mă-n brațe, dorule*, mg. 420 k); 499 (*Toată lumea are dor*, mg. 421 i); 318 (*M-a trimes mama la vie*, i. 14 014); 372 (*Mîndro, cînd ne iubeam noi*, i. 15 769).

[18] Cf. nr. 194 (*Dragostea de cin' să leagă*, fg. 2 060 b).

[19] Cf. *ibidem*, mg. 430 n și i. 15 897.

[2] Cf. *ibidem*, fg. 8 771 b și fg. 8 842 a.

https://biblioteca-digitala.ro

curentă (de la alți tineri și de la lăutari) [21]. Circulația intensă a cîntecului, proaspăt apărut în 1954—1955, după cum rezultă din toate declarațiile informatorilor, își capătă o puternică confirmare prin faptul că, în cadrul fișei de observare directă, întocmită cu prilejul nunții lui Gh. Petcu și Aurelia Vișoiu din Jugur, 13—15 noiembrie 1954[22], dintr-un repertoriu global de 54 de cîntece vocale — inclusiv doine „de codru", „de dragoste", romanțe etc. — (totalizînd, prin repetare, 117), *Pe drumul Banatului* se impune copleșitor, fiind de 18 ori reluat, față de 36 de alte cîntece cîntate o singură dată, și chiar față de al doilea cîntec, care s-a impus prin frecvența 9. Ca procentaj comparativ al frecvenței în ansamblul repertoriului acelei nunți, prin cele 18 reluări, *Pe drumul Banatului* reprezintă 33,33% din repertoriul unitar (de 54 de piese) și 15,38%, dacă se ține seama de totalul momentelor de cîntec vocal (care prin reveniri se ridică la 117). Aceasta atestă în modul cel mai concret însuși caracterul obsesiv al cîntecului, proaspăt pătruns în circulație și adoptat cu atîta „furie" a „modei" în Jugurul anului 1954 ! (Nu este necesar să stăruim, reproducînd mărturiile individuale notate simultan cu înregistrarea celor 12 variante culese. E totuși deosebit de sugestiv, meritînd a fi subliniat, faptul că în două rînduri Gh. Boarță (45 de ani), unul dintre cei mai pasionați de cîntec și joc dintre participanții *vîrstnici* (!) la nunta lui Gh. Petcu, negreșit sub obsesia evidentă a cîntecului *Pe drumul Banatului* — din care, în toiul petrecerii, fredonează cînd și cînd unele crîmpeie și pe care îl solicită lăutarului insistînd în repetate rînduri —, ajunge să exclame, referindu-se, de pildă, mai întîi la cîntecul *Trage, mîndro, și ghicește* : „Ăsta e cel mai frumos cîntec, ăsta ! Ăsta e cîntec *bănățesc* !" ; iar patru ore mai tîrziu, referindu-se la *Sîrba din cimpoi* — pe care, încins de chef, o pretinde lăutarului —, zicînd : „Dacă e Sîrba din cimpoi, înseamnă că e *bănățească* !" [23]. Invenția lingvistică spontană a epitetului „bănățesc" (=frumos !), întărită prin revenirea ei, izvorăște negreșit din pasiunea nestăvilită a insului pentru „șlagărul" obsedant al acelor zile, în Jugur).

Un caz mai nou de pătrundere recentă a unui cîntec în circulația folclorică locală este, spre pildă, cel al cîntecului *Trandafir crescut în fîn*, de asemenea lansat prin microfonul radio de Georgeta Anghel. În cadrul cercetării întreprinse în mai 1963 pentru cunoașterea celui mai proaspăt strat de cîntece în circulație, inf. Elena Floroiu (20 de ani), din Jugur, afirmă la 21 mai 1963 despre acest cîntec : „To' dă la aparat [de la radio], nu mai știu cine l-a cîntat. Să fie 7—8 luni. Îl cîntă, chiar acuma ie mai corect [!], dă-l cîntă toți, și băiat și fată, care cum le vine-n minte. Îl zic și lăutarii la sîrbă. Ie prea rareori cînd să lipsește muzicanții să nu-l zică !" [24]. Informațiile notate cu prilejul altor două înregistrări ale cîntecului confirmă întru totul caracterul „corect" al mărturiei obținute de la Elena Floroiu. Este de remarcat că acest cîntec „nou" nu a

[21] Cf. cap. „Cîntece păstorești" (*Pe drumul Banatului*).
[22] Cf. C.I.E.F., i. 14 856.
[23] Cf. *ibidem*, momentele 489 și 675.
[24] Cf. nr. 505 (*Trandafir crescut în fîn*, mg. 2 529 I d).

https://biblioteca-digitala.ro

lipsit nici din repertoriul spontan, surprins de la brigada de colectiviste la sapă, din Boteni, la 25 mai 1963 (ora 11,34') [25], nici dintre cele cîteva cîntece de asemenea spontan fredonate de Maria Popescu (38 de ani), din același sat, găsindu-se cu vaca la păscut, la 24 mai 1963, ora 15,35' [26].

Cercetarea asiduă a procesului de circulație ne-a pus în situația de a fi putut surprinde, în cîteva cazuri, chiar ziua în care informatorul s-a întîlnit pentru întîia oară cu cîntecul „nou". Tinerele fete Maria Vîlcu (16 ani), Floarea și Aritina Diaconu (20; 18 ani), din Malu cu Flori, anchetate în seara de 25 septembrie 1960, după ce se întorseseră acasă de la nunta din acea zi din satul vecin (Gemenea), declară în legătură cu cîntecul *Cîte stele sunt pe cer*: „Ie mai mare, da' nu știm! Tot azi [l-au auzit întîia oară], acolo-așea, la nuntă. L-a cîntat dă v-o doo ori, trei, cam așa ceva [lăutarul, la joc]" [27]. Pentru înțelegerea senzației de miraj și sete ciudată pe care informatorul o simte în clipa preluării unui cîntec, deosebit de sugestivă este mărturia tinerei Maria Vîlcu, în continuare la cele de mai sus: „În joc ieram cînd l-am auzit, dansam de doi. Ăla [partenerul de joc] nu-ș' ce mă-ntreba, da' io tocma' la urmă: —Ai zis ceva? Mă-ntreba de vorbă, și io niș-nu știam ce vorbiesc, cu gîndu colo [la lăutar]!".

Aceasta nu înseamnă că tot ceea ce apare drept noutate ajunge să și capete o largă putere de circulație. Este tocmai latura cea mai dificilă a cercetării de psihologie socială a gustului, pentru care e desigur necesară a metodologie proprie, de o mai adîncă specializare, care nu a putut fi urmărită și realizată cu mijloacele notației noastre, obișnuită a se limita mai mult la nivelul constatării fenomenelor, fiind mai puțin pregătită pentru adîncirea unor atare laturi, de o mai adîncă subtilitate, a fenomenologiei procesului de circulație. Cercetarea noastră nu s-a putut opri cu destulă perspicacitate decît în rarisime cazuri, pentru a urmări mai de aproape cauzele care fac ca anumite cîntece să se impună puternic, dobîndind caracter de șlagăr generalizat pentru un răstimp mai lung sau mai scurt, în timp ce numeroase alte cîntece apar ca lumini palid trecătoare la orizontul circulației. Insuficientă, nesatisfăcătoare rămîne spre pildă, motivarea sumară obținută în mărturia tinerei Smaranda Gavrilă (19 ani), din Malu cu Flori, care la 28 septembrie 1960 declară următoarele în legătură cu paliditatea adoptării cîntecului *Bate vîntu, vîntu bate*: „De la niște fete din Rucăr, anu ăsta. Îl mai știe Silvia Neagoe, din Capu Coastii. Îl mai cînt, da' nu așa; nu prea-m' place!" [28]. Sau mărturia tinerei Nela Popescu (15 ani), din Boteni, care la 7 decembrie 1962 declară următoarele despre cîntecul *Aș muri, moartea nu vine*: „De un an [îl știe], de la o fată, Maria Pîrvan, din Balabani. L-a mai cîntat fete la sapă. Ieu l-am cîntat cînd ieram cu vitele pă cîmp, la fin la

[25] Cf. Al. I. Amzulescu, *Cîntecul nou la locuri de muncă. Fișă de observare directă*, în „Revista de etnografie și folclor", IX (1964), nr. 4—5, p. 461.
[26] Cf. C.I.E.F., i. 25 656.
[27] Cf. nr. 117 (*Cîte stele sunt pe cer*, mg. 1 737 l).
[28] Cf. nr. 52 (*Bate vîntu, vîntu bate*, mg. 1 738 f).

https://biblioteca-digitala.ro

colectiv. Acu' să cîntă mai rar. Nu s-a cîntat iel prea mult..." [29]. În lipsa unor „explicații" mai amănunțite ale informatoarelor, motivarea circulației restrînse a unor cîntece ca acestea nu poate fi găsită decît în însuși conținutul tematic și realizarea artistică *ca atare* a acestor cîntece, care nu corespund — fie pe plan poetic, fie muzical, fie în ambele privințe — gustului, înțelegerii, problemelor celor mai actuale ale vieții, într-un cuvînt, *interesului* estetic al masei.

Cercetarea procesului de circulație a putut totuși să surprindă, spre pildă, și modul în care unele cîntece, după ce au circulat cu oarecare intensitate, au fost treptat abandonate. Cu un refren aproape general, informatorii subliniază în majoritatea acestor cazuri mai curînd distanța psihologică decît depărtarea obiectivă în timp, folosind, în chip obișnuit, expresia „de mult" și „vechi", chiar și în cazul unor cîntece destul de recent trecute spre pragul părăsirii. Dintre numeroasele mărturii culese în această privință, cităm doar cîteva, urmărind numai depărtarea progresivă, spre pildă de la 1 la 6—7 ani: „De mult, de vr-un an..."; „Ăsta-ie dă mult..., dă doi ani!"; „Ie vechi, s-a cîntat acu' doi ani. Să cîntă altile acu'..."; „De trei ani îl știu. Ie vechi..."; „De mult, de mult, de doi-trei ani, acum nu se mai cîntă!"; „Ăsta-i cîntec vechi, de mult, de vr-o patru ani. Să cîntă, dar dacă-i vechi, acum a ieșit altele mai noi, nu se prea cîntă"!; „De la fete..., dă vreo patru ani... Iera cîntec nou, scos atuncea!"; „L-am auzit de la niște băieți din Dragoslavele..., dă vr-o cinci ani de zile... Nu-l mai cîntă nimeni. Nu l-am mai cîntat, da-l ținem minte. Cîntăm altele"; „Ala nij-nu l-am mai cîntat. De mult ie; ieste dă vr-o cinci ani. Nu l-am mai cîntat, dacă a ieșit altili... De cinci-șase ani, aproape că l-am uitat. A ieșit altili, și p-ăsta l-am uitat. Dacă mergem la lucru, mai ales acu', la colectiv, ne mai aducem aminte"; „Ie dă mult, cum nu l-om hi uitat! De vreo șapte-opt ani. L-au cîntat fetele pă la clăci, cu oile, la sapă. Lăutarii nu l-au cîntat. Să mai cîntă. Cînd nu mai ai pe care să-l cînți, îți mai aduci aminte de ăle vechi!" [30].

Este interesant de observat cum, pe măsura îndepărtării în timp, mărturiile vorbesc totuși de posibilitatea reluării recapitulative a cîntecelor, despre care s-a mai pomenit din treacăt mai sus. Aceasta se subliniază și mai puternic, spre pildă în declarația inf. Valorica Păcești (32 de ani), din Jugur, care afirmă următoarele în legătură cu varianta la cîntecul *Mai vin' seara pe la noi*: „E, ie dă mult rău, oi hi fost io dă vr-o șapte-opt ani [deci cu peste două decenii în urmă], atuncea ieșise! Să cînta trei-patru ani un cîntec. Ca și-acu': sîntem la o șezătoare, cîntăm v-o zece cîntece; dup-aia ne mai a'cem aminte și vechi! Nu-l mai cîntă nimeni. Nu-l mai cîn', că ie vechi, acuma iese noi!" [31].

---

[29] Cf. nr. 39 (*Aș muri, moartea nu vine*, mg. 2 461 c).

[30] Cf. nr. 499 (*Toată lumea are dor*, mg. 420 o); 32 (*Arde-l-ar focu, șoferu*, mg. 1 737 dd); 337 (*Marioară de la munte*, mg. 425 f și 421 k); 460 (*Salcimuș cu umbra-n drum*, mg. 513 g); 126 (*Colea-n vale,-ntr-o văicea*, mg. 2 527 I p); 85 (*Cine n-are dor pe lume*, mg. 1 737 d și i. 24 811); 32 (*Arde-l-ar focu, șoferu*, mg. 2 525 I f); 357 (*Măi Ionele, pui băiat*, mg. 1 040 d).

[31] Cf. nr. 305 (*Mai vin' seara pe la noi*, i. 14 928).

https://biblioteca-digitala.ro

Mărturia inf. Valorica Păcesică, subliniind, după cele de mai sus, posibilitatea și *necesitatea* reluării unui repertoriu mai vechi (în acest caz după două decenii), atestă chipul firesc în care se produce în timp constituirea a ceea ce am putea numi „rezerva" și „rezervorul" tradiției, din care se alimentează necontenit nevoia de împrospătare a repertoriului, prin readucerea în circulație, drept cîntece „noi", a unor vechi creații, care, aparținînd de multă vreme capitalului tradițional, alcătuiesc oarecum „clasicismul" folcloric al patrimoniului oral, de unde cîntecele, trezite din amorțire, se întorc necontenit la viață în răstimpuri, cu posibilitatea nelimitată de continuă adaptare și înnoire prin procedeul „creației" de noi combinații motivice și deci al realizării astfel de noi și noi variante. Nenumărate alte mărturii dovedesc și mai concret aceasta, ca spre pildă în aceste cazuri, cînd informatorii înșiși observă: „Cîntec bătrînesc, stins, apoi reînviat acum din nou!"; „Îl lasă un timp, s-apoi iar îl scoate din nou!"; „Ie vechi cîntecu, cam de mult nu s-a mai cîntat... L-am luat din nou iară de vreun an dă zile!"; „Să cînta pă la noi prin sat, prin '36. S-a cîntat atuncea vr-un an, doi, și dup-aia nu s-a mai cîntat. Așa ie cu orice cîntec: nu să mai cîntă, și p-ormă, la o vreme apare iar! S-a întîmplat așa și cu *S-am un bărbat băutor*. Ăsta dă două ori a apărut: l-am apucat cînd ieram mic, și p-ormă nu l-am mai auzit. După un timp de vreme a apărut din nou!"; „Să cînta mult atuncea, peste tot... Nu s-a mai cîntat dă mult, da' l-am auzit acuma iară. Așa, sînt cîntece vechi care un timp nu să mai cîntă, și pe urmă să ia iară!"[32]. Unele constatări ca acestea îndreptățesc, desigur, și ideea unui eventual „experiment", care apare spontan sugerat în afirmația inf. Anica Anghel (38 de ani), din Jugur, cînd aceasta declară, ușor prezumțios, în legătură cu varianta sa la cîntecul *A năibilor mîndra mea*: „Dacă l-aș cînta iar acu', l-ar cînta și fetili; lor li să pare nou!"[34].

De o neprețuită valoare rămîn, în această privință, fișele de „observare directă" la prilejuri de cîntec spontan sau de petrecere laolaltă. În cadrul observării directe se poate constata cu ușurință caracterul de „șlagăr" al unor cîntece „la modă", aflîndu-se în plină vigoare actuală a circulației, care revin stăruitor și obsedant, corespunzînd necesității de a îmbrățișa cu „furie" noutatea. Ca prin minune se ivesc însă, amestecate răzleț printre ultimele noutăți, cîntece de odinioară, cunoscute uneori din cele mai vechi atestări. În aceste cazuri este peste putință de a mai urmări cărările, atît de întortocheate și tăinuite, prin care cîntecele „apar" și trăiesc intensiv o perioadă de circulație, mai mult sau mai puțin efemeră, pentru a reintra sub obrocul părăsirii, niciodată totale, de unde pot reveni oricînd la lumină, pe cele mai ciudate și neașteptate căi ale memoriei colective. Uneori ele reapar în forme relativ statornice față de vechile atestări, dovedind o mai desăvîrșită cristalizare în care au rămas relativ fixate; de cele mai multe ori însă, crîmpeie motivice adunate de pretutindeni se asociază pentru a da naștere unor noi alcătuiri.

[32] Cf. nr. 320 (*M-aș duce și io la nuntă*, fg. 9 849 b); 487 (*Șaple săptămîni din post*, i. 14 947 și i. 14 680); 491 (*Și lulesc din deal în vale*, i. 16 804); 60 (*Bulgăraș de gheață rece*, i. 15 970).

[33] Cf. nr. 3 (*A năibilor mîndra mea*, mg. 420 b).

https://biblioteca-digitala.ro

Așa, spre pildă, cîntecul :

Frunză verde dă sipică,
Și-am o mîndră mititică,
Și-aș iubi-o, dar mi-e frică ;
Și-aș lăsa-o de mai crește,
Vine altu și-o iubește... etc. [34],

culeș din Muscel, în două variante din Jugur și una din Văcarea, în anul 1940, și o alta din Dragoslave, în 1943. Inf. Veta I. Pătru (41 de ani), din Jugur, declara la 26 august 1940 : „Am auzit dîn sat. D-acu' un an, d'acu' doi ani, cîntecu ăsta, dă cînd a ieșit !" [35]. Inf. Anica Anghel (23 de ani), din același sat, afirma la 7 octombrie 1940 că îl știe „dă vreo trei ani, dă pă la lăutari" [36]. Inf. Alexandrina Andrei (18 ani), din satul vecin (Văcarea), declara la 28 august 1940 : „Dă la nuntă la frati-mieu ; are șapte ani, ie vechi !" [37]. (Informația evazivă din Dragoslavele, 14 martie 1943, constată doar că „e foarte răspîndit în sat"). „Ieșit", cum se vede, drept cîntec proaspăt în jurul anului 1940, în zona satelor Jugur-Văcarea, în ciuda modificărilor aduse o dată cu reluarea sa, acesta nu se îndepărtează atît de mult pentru a nu mai putea fi recunoscut în versiunile cuprinse încă în colecțiile lui Anton Pann și Vasile Alecsandri :

Aolică ! d-aolică !
Mult mi-e ibovnica mică !
Și-aș lăsa-o d-ar mai crește,
Ci dorul mă prididește ;
Of, că mult e frumușică !
Parcă e o floricică... etc. [38]

Aolică, daolică !
Mult mi-e drăguliță mică !
Aș lăsa-o de-ar mai crește,
Dorul crunt mă prididește... etc. [39]

Frunză verde alunică,
Am avut o mîndră mică
Ș-am lăsat-o să mai crească,
Minte-n cap să dobîndească... etc. [40]

În numeroase alte cazuri, cîntecele muscelene din ultimele decenii reiau astfel în forme evoluate, dar uneori și în cristalizări destul de stabile și deci foarte apropiate, versiuni mai vechi, atestate de colecții ca cele ale lui G. Dem. Teodorescu, Gr. G. Tocilescu ș.a.

[34] Cf. nr. 21 (*Am o mîndră mititică*, fg. 8 771 a).
[35] Cf. *ibidem*.
[36] *Ibidem*, fg. 8 981 b.
[37] *Ibidem*, fg. 8 864 c.
[38] Cf. Anton Pann, *Cîntece de lume*, transcrise din psaltică în notația modernă... de Gh. Ciobanu, București, E.S.P.L.A., 1955, p. 152.
[39] Cf. V. Alecsandri, *Poesii populare ale românilor*, București, 1866, cap. „Doine", nr. 44.
[40] Cf. *ibidem*, 65.

https://biblioteca-digitala.ro

V. E. GUSEV, *Probleme de folclor în istoria esteticii*

În acest volum [1] găsim o istorie a studierii semnificaţiei estetice a folclorului, cu expunerea concepţiilor despre creaţia populară create de diversele curente care au existat în istoria esteticii, din antichitate pînă în epoca contemporană.

Autorul evidenţiază o serie de legităţi privitoare la cunoaşterea teoretică a artei populare. Cartea se adresează atît folcloriştilor, istoricilor de artă, esteticienilor, cît şi cititorilor nespecialişti, interesaţi în aceste probleme.

Capitolul întîi, precedat de o scurtă prefaţă a autorului, se intitulează „Gînditorii antici despre folclor". Începînd cu gînditorii eleni, Xenofan şi Heraclit, şi terminînd cu cei ai Romei antice, Iosefus Flavius şi Lukian, autorul expune şi comentează consideraţiile filozofilor şi poeţilor antici asupra artei populare, constatînd că în perioada sclavagistă, din atitudinile pozitive sau negative ale gînditorilor faţă de arta populară se desprind unele caracteristici ale folclorului, aşa cum le-au observat ei, între care : originea sa străveche, legătura cu modul de viaţă şi obiceiurile oamenilor antichităţii, cu sărbătorile şi munca lor, faptul că el aparţine „poporului mărunt", „născut neliber", „plugarilor", adică masei muncitoare. De asemenea se relevă însuşiri ale folclorului, ca simplitatea, naturaleţea, unitatea dintre muzica vocală, instrumentală şi dans, toate acestea fiind privite în moduri deosebite de către gînditorii idealişti şi cei materialişti. Ne reţine atenţia citatul din Lukian, în legătură cu unitatea dintre cîntec, dans şi poezie [2], preţios pentru cercetările noastre folclorice în acest domeniu.

Capitolul al doilea este intitulat „De la epoca medievală la cea iluministă". În acest capitol remarcăm o analiză a lui Dante asupra formei poetice a cantonei, în care el subliniază rolul tradiţiei, arătînd că strofa poetică „se construieşte pe motivul unui cîntec cunoscut" [3], procedeu de creaţie populară, cunoscut de noi în practica vie contemporană. Interesant comentate sînt concepţiile despre folclor ale lui Lope de Vega, Petrarca, Boccaccio, Francis Bacon, Nicolas Boileau, Gianbattista Vico şi mulţi alţii. Autorul semnalează caracterul contradictoriu al epocii, manifestat prin atitudinea ostilă a bisericii faţă de folclor şi, în acelaşi timp, folosirea izvoarelor folclorice în creaţia artistică profesionistă.

---

[1] Publicat de Academia de ştiinţe a U.R.S.S., Institutul de literatură rusă, Puşkinskii dom (Casa Puşkin), Editura Academiei de ştiinţe a U.R.S.S., Moscova—Leningrad, 1963, 205 p.

[2] „...în vechime unii şi aceiaşi oameni cîntau şi dansau" (V. E. Gusev, *lucr. recenzată*, p. 39).

[3] V. E. Gusev, *op. cit.*, p. 49.

https://biblioteca-digitala.ro

Capitolul trei, „Folclorul în estetica iluminiştilor secolului al XVIII-lea", analizează elementele de folclor în consideraţiile estetice ale iluminismului englez, francez, german şi rus. Autorul, combătînd părerea răspîndită despre existenţa unei atitudini negative a iluminiştilor faţă de folclor, arată că această părere este unilaterală şi nedreaptă. Dimpotrivă, în estetica iluministă apar primele conturări teoretice ale unor trăsături caracteristice ale folclorului. Iluminiştii secolului al XVIII-lea înţeleg caracterul democratic al folclorului, sincretismul, raportul dintre general-uman şi naţional, dintre tradiţie şi variaţie. Dintre realizările concrete ale acestei perioade, autorul relevă dezvăluirea naturii folclorice a mitologiei, a eposului homeric, a unor părţi din *Biblie* şi a izvoarelor folclorice în cultura naţională.

În capitolul patru, „Folclorul în estetica idealistă germană", autorul arată că în general în estetica idealistă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea s-au dezvoltat tendinţe foarte diverse în aprecierea artei populare. Între acestea, cea care reprezenta într-o strînsă legătură poezia populară cu mitologia — aceasta din urmă considerîndu-se religie populară — căuta în folclor un conţinut iraţional, mistic (Schelling, fraţii Schlegel, romanticii reacţionari). O altă tendinţă, mai apropiată de estetica iluministă a lui Herder şi Rousseau, scotea în evidenţă legătura poeziei populare cu natura, eroismul vieţii poporului, dragostea lui de libertate, spiritul său activ, exprimate în versul popular (Friedrich Schiller şi apoi romanticii revoluţionari). O a treia tendinţă, bazată pe metoda dialectică, recunoscînd funcţia de cunoaştere a artei, avea faţă de folclor o privire istorică, critică (Friedrich von Schlegel şi îndeosebi Hegel). Teoreticienii idealişti au dezvoltat ideea despre folclor ca expresie a conştiinţei poporului, au pus o bază teoretică concepţiei despre caracterul colectiv al folclorului, au adîncit consideraţiile asupra specificului naţional, în mare parte absolutizînd toate acestea şi căzînd în greşeala unilateralităţii, dar nu pînă la anihilarea valorii progresiste a acestor realizări. Introducerea unor noi categorii în aprecierea artei populare, ca „grotesc", „caracteristic", „fantastic", „groaznic", „elegiac", „monstruos", pe lîngă cele existente pînă atunci, se datoreşte de asemenea esteticii idealiste.

Capitolul cinci se intitulează „Folclorul în estetica democraţilor revoluţionari ruşi". Autorul relevă aici, în afară de figurile cunoscute ale lui Belinski, Herzen, Dobroliubov, Cernîşevski, Nekrasov şi Saltikov-Şcedrin, şi o serie de reprezentanţi de seamă ai altor popoare ale Rusiei celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, ca Taras Şevcenko, I. Franko, F. Boguşevici, I. Rainis, E. Vilde, Ceavceavadze, A. Ţereteli, M. Ahundov şi alţii. Contribuţia democraţilor revoluţionari ruşi la dezvoltarea gîndirii teoretice asupra folclorului porneşte de la faptul legării problemelor esenţiale ale creaţiei populare de problemele esteticii materialiste. Între altele, ei au adîncit înţelegerea folclorului ca proces colectiv, ca exprimare a realităţii vieţii poporului de pe poziţia maselor populare, s-au apropiat de ideea caracterului determinant al condiţiilor social-istorice faţă de caracteristicile folclorului, au relevat specificul naţional al poeziei populare ruse.

În ultimul capitol, cu titlul „Estetica marxist-leninistă despre folclor", sînt citate numeroase consideraţii ale clasicilor marxism-leninismului. Ele sînt clasificate pe problemele care îi interesează pe specialişti. Sînt expuse de asemenea, în mod critic, contribuţiile unor teoreticieni de seamă, ca Plehanov, Lafargue, F. Mehring, Lunacearski şi alţii. În încheiere, autorul arată că în timp ce în lucrările lui Marx şi Engels un loc deosebit îl ocupă aprecierile asupra artei primitivilor, estetica marxistă, în dezvoltarea sa continuă din zilele noastre, are în vedere în etapa actuală problemele creaţiei populare contemporane.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrarea monografică a lui V. E. Gusev, *Probleme de folclor în istoria esteticii*, îmbogăţeşte literatura folcloristică universală cu o valoroasă contribuţie de factură istorico-teoretică. Fiind bazată pe un foarte amplu material bibliografic, sistematizat şi aprofundat în mod strălucit, lucrarea devine indispensabilă oricărui folclorist teoretician.

EUGENIA CERNEA

N. KAUFMAN, *Muzica populară în regiunea Pirinilor*

Studiul amplu astfel intitulat a apărut în revista bulgară „Izvestia na Instituta za muzica" [1]. El prezintă rezultatul observaţiilor asupra materialului folcloric obţinut, în majoritate, în urma a două culegeri efectuate în 1959—1960, în cîteva aşezări de pe malurile rîurilor Struma şi Mesta. Lucrarea este alcătuită din două părţi : 1) „Cîntece populare" şi 2) „Muzica populară instrumentală".

În introducere, autorul analizează realitatea muzicală a acestor aşezări, remarcînd înrîurirea migraţiunilor de populaţie ce au avut loc la începutul secolului şi, în special, în timpul celor trei războaie. Apoi conturează trăsăturile specifice ale unora dintre cele mai tipice genuri muzicale ale folclorului bulgar întîlnite în regiunea Pirinilor, între care cîntece de muncă, de obiceiuri, de joc şi altele.

Deosebit de interesantă este prezentarea diafoniei locale, cu terminologia sa populară specifică. Ocupîndu-se de modurile folclorului muzical al acestei regiuni, autorul atrage atenţia asupra unei structuri pentatonice particulare în mişcare descendentă (mi-re-si-la-sol-la). Apoi se opreşte asupra trăsăturilor specifice ale ritmicii şi metricii muzicii populare a Pirinilor şi subliniază labilitatea metrică a cîntecelor în măsuri de 7/8, 5/8 şi 3/8, care trec aproape imperceptibil dintr-un metru într-altul.

Trăsăturile caracteristice schiţate în introducere sînt analizate amănunţit în cuprinsul studiului. Se compară folclorul acestor sate cu cel al zonelor folclorice vecine, se analizează variantele şi se indică hotarul dintre stilul local diafonic şi cel al Bulgariei centrale şi apusene (regiunea Sofiei şi Stanco-Dimitrov). Autorului constată că mai bine păstrat este folclorul de pe valea Mestei, în raionul Goţe Decevskii. Din acest capitol aflăm că în satele Dolen şi Satovcea din acest raion se practică, îndeosebi la nunţi şi la unele sărbători, o formă specifică de cîntare, aşa-numită „înaltă", caracterizată prin plasarea la începutul şi în interiorul rîndurilor melodice a unor interjecţii pe cel mai înalt sunet al ambitusului, respectiv pe nonă sau octavă, în timp ce restul ţesăturii melodice a cîntecelor se menţine în registrul mediu.

Un fenomen interesant, de asemenea specific pentru aceste două sate, este cîntarea polifonică pe patru voci, care se obţine prin executarea simultană a două cîntece diferite, cîntate diafonic.

Pentru localitatea Banska este tipic un mod de cîntare numit „aţane", care foloseşte un anumit tremolo al glasului, ce presupune virtuozitate.

Autorul îşi îndreaptă atenţia şi către o parte a populaţiei de pe malul apusean al Mestei, trecută cu forţa, în timpul ocupaţiei turceşti, la religia musulmană, şi constată că repertoriul folcloric pe care aceasta îl deţine are un caracter bulgar arhaic.

În partea a doua a studiului, autorul tratează problema muzicii instrumentale a zonei cercetate. El prezintă forma de manifestare locală a elementelor tipice pentru instrumentele

[1] „Buletinul institutului de muzică", revistă a Academiei Bulgare de Ştiinţe, Sofia, vol. XI, 1965, p. 149—219.

https://biblioteca-digitala.ro

populare bulgare, ca „tambura"[2], „gaida"[3], „svorce"[4], „gădulca"[5], „zurnaua"[6] şi diferite instrumente de percuţie. Între acestea, gădulca pare a fi pătruns în aceste locuri de-abia în ultimii douăzeci de ani, folosindu-se în principal pentru acompanierea vocii. Autorul face cîteva interesante observaţii asupra raportului dintre muzica instrumentală şi cea vocală, între care reţinem că atît ritmul, cît şi modurile şi formele muzicale întîlnite în cîntecele vocale, cu rare excepţii, se găsesc şi în muzica instrumentală. Localnicii, fiind obişnuiţi cu diafonia vocală, preferă instrumentele muzicale polifonice. Spre deosebire însă de diafonia vocală, la care vocea a doua urmăreşte schimbările funcţionale modale ale primei voci, diafonia instrumentală foloseşte, în cea mai mare parte, burdonul.

În concluzie, autorul arată că trăsăturile specifice care deosebesc folclorul Pirinilor de folclorul celorlalte regiuni permit conturarea acestei regiuni ca zonă folclorică de sine stătătoare, alături de cele ale Rodopilor, Traciei, Bulgariei centrale occidentale, şi Bulgariei septentrionale. Totodată însă, muzica populară a Pirinilor vădeşte apartenenţa sa organică la folclorul bulgar al întregii ţări. Unul din cele mai tipice elemente ale folclorului Pirinilor, diafonia, s-a răspîndit de aici, pătrunzînd înspre nord pînă la lanţul Munţilor Stara-Planina şi înspre nord-vest, pînă în satele Bazargicului şi ale raionului Velingrad. Cu toate deosebirile folclorului lor muzical, cele trei raioane în care se practică în mod curent diafonia populară — Pirinii, Bulgaria centrală şi occidentală şi Bazargic - Intimanul — formează în totalitatea lor o zonă unitară diafonică, în care cîntecele sînt apropiate atît din punctul de vedere al stilului, cît şi al celorlalte elemente de structură : mod, ritm, metrică, versificaţie ş.a. Cîntecele Pirinilor, atît cele vocale, cît şi cele instrumentale, îşi au variante pe tot teritoriul Bulgariei.

Studiul lui N. Kaufman asupra folclorului muzical al regiunii Pirinilor are meritul de a prezenta, în totalitatea manifestărilor sale specifice, muzica populară locală raportată la cea a întregului teritoriu bulgar. Bogat ilustrat, cu 80 de exemple muzicale, studiul se adresează cu precădere specialiştilor muzicologi, printr-o profundă analiză structurală. Prin toate acestea, lucrarea prezintă un deosebit interes pentru cercetările de folclor muzical comparat care se fac în ţara noastră.

EUGENIA CERNEA

INGEBORG WEBER-KELLERMANN, *Erntebrauch in den ländlichen Arbeitswelt des 19. Jahrhunderts, auf Grund der Mannhardt-befragung in Deutschland von 1865. N. G. Elwert Verlag*, Marburg, 1965, p. 569, XII pl. şi un glosar (Veröffentlichungen des Instituts für mitteleuropäische Volksforschung an der Philipps-Universität Marburg-Lahn, Bd. 2)

Volumul cu titlul de mai sus, consacrat obiceiurilor agrare ale lumii germane de pe la jumătatea secolului al XIX-lea, însoţit de un aparat critic extrem de bogat, de un glosar, de planşe şi hărţi, se întemeiază pe ancheta de teren făcută în 1865 de către celebrul Wilhelm Mannhardt.

---

[2] Instrument de coarde, acordat în cvarte sau cvinte, unele coarde avînd rol burdon.
[3] Cimpoi.
[4] Fluier cu şase găuri pentru degete şi una pe partea inferioară, lung de 30—35 cm.
[5] Instrument cu trei coarde.
[6] Cunoscută şi în ţara noastră în unele regiuni.

https://biblioteca-digitala.ro

Mannhardt, influențat din fragedă tinerețe de mitologia lui J. Grimm, iar mai tîrziu de întregul curent al fraților Grimm, avea el însuși să-și consacre preocupările pentru întreaga viață mitologiei poporului german.

Lucrul acesta este mărturisit de el însuși și constatat de către comentatorii săi, printre care se numără Müllenhoff.

De altfel, după o serie de articole publicate în revista de mitologie, prima carte pe care o publică poartă titlul firesc pentru preocupările sale *Germanische Mythen*.

În perioada cînd Mannhardt era frămîntat de ideea cunoașterii unui material comparativ provenit din toate ținuturile germane, dar și de la alte popoare — și în această privință el întreprinde studii comparative de mitologie — s-a emis părerea cu privire la necesitatea unei asociații internaționale care să strîngă în mod sistematic și sincronic aceleași produse ale geniului popular de la toate popoarele.

Mannhardt s-a gîndit la o operă cu numele de *Monumenta mythica Germaniae* ca o completare la mitologia lui Grimm pentru o știință a obiceiurilor germane, cu scopul de a se surprinde ceea ce le stă la bază din cele mai îndepărtate timpuri. Primul referat pentru această monumentală operă la care se gîndea a fost prezentat de Mannhardt în 1858. În scopul de mai sus, el a întocmit un formular, intitulat *Rugăminte*, care cuprindea 25 de întrebări, pe care l-a dezvoltat la 35 de întrebări în 1865 și l-a tipărit în 150 000 de exemplare. Acest formular a fost trimis spre completare în toate ținuturile germane, ca și într-o serie de alte țări europene, printre care : Polonia, Olanda, Franța, Elveția etc. Drept rezultat la această anchetă, el a primit peste 2 000 de răspunsuri, reușind să întocmească în primul rînd o bogată arhivă privind munca la țară în timpul recoltei cerealelor.

Arhiva alcătuită din formularele lui Mannhardt, mai tîrziu, între anii 1930 și 1935, avea să constitue un adevărat punct de reper pentru anchetele întreprinse în vederea alcătuirii atlasului etnografic german (*Atlas der deutschen Volkskunde*). Scopul lui Mannhardt în raport cu cel al atlasului etnografic german diferă esențial. În timp ce Mannhardt ținea la determinarea formei de cultură „primară" pe bază de materiale comparative, atlasul tinde la determinarea răspîndirii formelor de cultură ca atare. După cum observă autoarea volumului, cercetarea lui Mannhardt pleca de la o idee preconceputâ, care a făcut ca bogatul material strîns să rămînă în parte nevalorificat. Pentru Mannhardt, scrie Ingeborg Weber-Kellermann, materialele sale își căpătau strălucire numai în măsura în care în căutarea legendarului templu al mitologiei „arice" servea ca un indicator, — pentru actualul etnograf ele sînt forme de exprimare ale grupelor sociale pe care ele și le plăsmuiesc și le folosesc într-un anumit loc și într-un anumit timp.

Plecînd de la această concepție nouă de interpretare a materialelor strînse de Mannhardt, autoarea descrie amănunțit situația social-economică a provinciilor germane în condițiile unor schimbări care avuseseră loc prin reformele agrare în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Se stabilește un raport direct între obiceiurile agrare și stările social-economice. Pe provincii, elementul tradițional în obiceiurile agrare se manifestă din ce în ce mai puțin activ, pe măsură ce transformările sociale progrescază.

Publicarea acestui volum, prin punerea în lumină a unui material extrem de bogat privind recolta cerealelor din Germania pe la mijlocul secolului al XIX-lea, se pune în circulație un material comparativ de studiu de cea mai mare importanță pentru etnografii care s-au dedicat studiului agriculturii sau celor care studiază forme ale obiceiurilor agrare de pe la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea.

FLOREA BOBU FLORESCU

https://biblioteca-digitala.ro

ELLI-KAIJA KÖNIGÄS and PIERRE MARANDA, *Structural Models in Folklore*, în „Midwest Folklore", vol. XII, 1962, nr. 3.

Punctul de plecare declarat al autorilor este verificarea unei aplicări restrînse a formulei prin care C. Lévi-Strauss a exprimat structura miturilor (*Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 227—255), implicit a structurii binare, care ar caracteriza gîndirea primitivă, la nivelul diferitelor genuri folclorice. Rezultatul nu este însă atît clarificarea tipologiei folosite pînă acum, cît stabilirea unui număr restrîns de modele la care ar putea fi reduse structurile tuturor faptelor folclorice. Pentru a ajunge aici, autorii desfăşoară o demonstraţie ingenioasă, bogată în sugestii metodologice şi interesantă printr-o serie de precizări pe care le operează.

Unele dintre premisele lucrării sînt însă discutabile. În primul rînd, ni se pare prea restrînsă sfera la care este aplicată noţiunea de structură. Structura este înţeleasă ca un nivel aparte al faptului folcloric, opus conţinutului, funcţiei şi stilului, apropiat de ceea ce înţelegem clasic prin compoziţie sau, mai precis, reprezentînd un model compoziţional generic. În consecinţă, o aceeaşi structură este comună unui număr imens de fapte, şi cu toate că se recunoaşte rolul ei în sublinierea funcţiei psihosociale a acestor fapte, valoarea ei n-ar fi, în ultimă instanţă, decît de ordin tipologic. Contrar acestei interpretări, care simplifică excesiv lucrurile, ni se pare mai acceptabilă aplicarea noţiunii de structură la nivelurile deosebite ale faptului folcloric (stil, compoziţie, plan metaforic). De asemenea, credem că structura nu are numai un rol unificator, ci şi un rol diferenţiator, şi că — în afară de existenţa unor structuri comune, care integrează un şir de fapte — putem vorbi şi de o structură particulară a fiecărui fapt concret.

Structura tuturor operelor folclorice (literare) este redusă la o opoziţie binară între doi termeni, cu sau fără un proces de mediere, ceea ce înseamnă o identificare a ei cu structura binară a gîndirii primitive. Orice creaţie folclorică ar pune în lumină o opoziţie iniţială, diferenţierile apărînd numai în deznodămînt şi constînd în absenţa sau prezenţa, înfrîngerea sau victoria termenului mediator. Pe baza aceasta este considerată existenţa a patru modele structurale (I — mediator zero ; II — mediator învins ; III — mediator învingător cu anularea opoziţiei iniţiale ; IV — mediator învingător cu permutarea opoziţiei iniţiale), la care ar putea fi raportate toate faptele de folclor literar. Demonstraţia nu consideră însă un număr mare de exemplificări, ci se bazează pe „variante reprezentative", neverificate prealabil. Autorii sînt conştienţi că rezultatele la care ajung nu sînt suficient de verificate şi atrag în mod repetat atenţia asupra acestui lucru.

O primă observaţie este că relaţiile de opoziţie nu constituie singurul tip de relaţii pe care le implică termenii unui fapt folcloric. În al doilea rînd, neverificarea caracterului „reprezentativ" al variantelor duce, în general, la generalizări greşite. Observaţiile extrem de interesante făcute în legătură cu descîntecul analizat sub 5.3. (mediatorul există, dar nu apare în text, includerea deci a contextului magic în structură) şi care sînt raportate apoi (cu un prudent semn de întrebare) la întreaga poezie rituală nu au valabilitatea generală presupusă de autori, întrucît există multe creaţii de acest gen care obiectivează mediatorul (aici vrăjitorul) prin intermediul unei desfăşurări narative. Constatările făcute pot fi însă cu succes folosite în vederea unei tipologii în interiorul poeziei rituale însăşi.

În general, toate obiecţiile formulabile ar putea fi mult atenuate dacă întreaga demonstraţie ar fi considerată ca referindu-se numai la un aspect al structurii, fără să se excludă înţelegerea mai complexă a acestei noţiuni de bază. Astfel interpretate, multe dintre rezultatele cercetării de faţă ne apar ca deosebit de interesante şi sugestive pentru întreprinderea unor noi cercetări de acelaşi gen. Am reţinut în mod deosebit un nou sistem de a diferenţia categoriile mari ale folclorului literar (genurile liric, epic şi ritual), implicînd, în afara criteriilor tradiţionale (absenţa sau prezenţa subiectului, nivelul subiectiv sau obiectiv), două cri-

https://biblioteca-digitala.ro

terii de ordin structural : rezolvarea sau nerezolvarea contrastului inițial și absența sau prezența procesului de mediere. Schema suportă ca însăși obiecții : în lirică sînt situații în care contrastul poate să apară ca rezolvat, în poezia rituală subiectul nu este implicat în mod obligatoriu etc. Și de data aceasta se poate sugera observația că acest sistem de diferențiere ar fi mai de grabă aplicabil la o tipologie interioară a genurilor. De altfel, însăși excluderea procesului de mediere în lirică e discutabilă. În folclorul românesc pot fi găsite multe modele lirice construite pe o metaforă-cheie, care mediază contrastul inițial.

În ce privește utilizarea folosirii formulelor matematice în analiza structurală a unui fenomen atît de complex ca opera literară, credem că este indiscutabilă. Procedeul implică o atitudine mai riguros științifică față de material și o mai clară precizare a ordinii incluse în el. Felul în care sînt citite formulele ni se pare însă prea mecanic. Am sugera mai de grabă o interpretare a lor în termeni mai literari, mai apropiați de specificul obiectului studiat decît de limbajul care furnizează metoda. Nu e vorba de o cerință de ordin sentimental, ci de impresia că o asemenea „interpretare" a formulei ar implica o înțelegere mai autentică a faptelor.

PAVEL RUXĂNDOIU

IOAN R. NICOLA, ILEANA SZENIK ŞI TRAIAN MÎRZA, *Curs de folclor muzical*, București, Edit. didactică și pedagogică, 1963, 430 p.

În sfera culturii socialiste din țara noastră, folclorul — creație artistică a poporului de-a lungul veacurilor — se profilează și se impune cu necesitate ca disciplină autohtonă în învățămîntul superior, constituind, prin conținutul său, temeiul teoretic și practic al multor probleme de istorie literară sau de istorie muzicală (muzicologie).

Ansamblurile artistice de amatori, după cîte cunoaștem, și-au dobîndit o mare faimă tocmai datorită repertoriului bogat și varial, alcătuit în exclusivitate din folclorul coregrafic și muzical. În parte, și ansamblurile profesioniste au procedat la fel.

Dar, pentru „a cunoaște și a valorifica deplin muzica populară, se cer însă a fi studiate o serie de probleme care privesc originea și dezvoltarea sa, pătrunderea sensului creațiilor muzicale populare în viața de ieri și azi a poporului nostru, determinarea specificului național al folclorului nostru muzical ș.a.m.d. Cunoașterea folclorului muzical înseamnă însă și însușirea temeinică a mijloacelor sale de expresie, însușire care să stea la baza creației muzicale profesioniste. Valorificarea folclorului urmează a fi făcută în funcție de necesitățile și perspectivele vieții culturale ale țării noastre. Pentru realizarea acestora, contribuția... studenților noștri de astăzi, profesioniștii de mîine, este un factor important", după cum spun înșiși autorii în prefață.

Acestea sînt multiplele probleme care au determinat harnicul colectiv al catedrei de folclor de la Conservatorul „Gh. Dima" din Cluj să elaboreze prețiosul *Curs de folclor muzical*, dovada unei depline și armonioase colaborări.

Din necesități didactico-pedagogice, volumul I (nu partea I, V. coperta și prefața) al cursului însumează două părți distincte și bine chibzuite sub raportul logicii progresivității, cărora le urmează o anexă cu un bogat repertoriu de cîntece, care constituie materialul exemplificativ. **Partea întîi** cuprinde *problemele generale ale folclorului* (greșit în prefață), iar aceasta, la rîndul ei, îmbrățișează două capitole importante, și anume : „Folclorul" și „Folcloristica". În primul capitol se expun date legate de obiectul folclorului, ca : „Definiție, etimologie, sfera

https://biblioteca-digitala.ro

noţiunii"; „Originea, locul folclorului în cadrul general al artei şi funcţia socială a sa"; „Valoarea folclorului. Folclorul în învăţământ"; „Caracterele generale ale folclorului": „Caracterele specifice ale folclorului"; „Legătura folclorului cu tradiţia"; „Sincretismul". Al doilea capitol se referă la folcloristică privită ca ştiinţă şi cuprinde următoarele subcapitole: „Definiţie, domeniu, legătura cu ştiinţele sociale (Ramurile folcloristicii, problemele folcloristicii şi metodele ei)"; „Dezvoltarea interesului pentru folclor" (la diferite popoare şi în ţara noastră). **Partea a doua** expune în detaliu latura specială, respectiv „Morfologia cîntecului popular românesc", căreia i se rezervă un spaţiu foarte larg, extins pe cinci capitole (III—VII). Problemele mari, specifice, ale folclorului muzical cuprinse în aceste capitole sînt: „Versul popular" — cu toate caracteristicile lui structurale legate de elementul melodic — (cap. III); „Melodia" — caractere generale; diferite tipuri de melodii; sisteme tonale (?); desfăşurarea melodiei, profilul melodic (cap. IV); „Ritmul" — particularităţile ritmicii populare româneşti, criterii de sistematizare (sisteme ritmice în formă măsurată, ritmul liber) (cap. V); „Forma arhitectonică" — forma nestrofică, forma strofică (cap. VI); „Evoluţia limbajului muzical popular" (Cap. VII).

Aceasta este imaginea profilului tematic — de altfel întru totul cuprinzător — al *Cursului de folclor muzical* ce ne stă în atenţie, pentru a-l analiza în problemele sale cele mai importante, urmărind realizarea lor atît sub aspectul didactic, cît şi sub cel ştiinţific.

Aprofundînd cu interes întreaga problematică expusă aici într-o succesiune firească, logică şi didactică, oricine are prilejul să constate şi să aprecieze că autorii dispun de o serioasă pregătire pedagogică şi ştiinţifică, susţinută în acelaşi timp de o îndelungată experienţă şi practică de teren. Mai mult, observăm că în toată desfăşurarea sa, cursul — de altfel primul *Curs de folclor muzical* tipărit pînă în prezent în ţara noastră — se bucură de o temeinică fundamentare ştiinţifică şi ideologică, ceea ce demonstrează în plus justeţea orientării autorilor. Dacă nu se adoptă întotdeauna o poziţie critică severă faţă de interpretările net false ale burgheziei în legătură cu folclorul, aceasta se compensează prin tratarea aceloraşi probleme direct şi pozitiv în lumina materialismului dialectic şi a esteticii marxist-leniniste. Aşa, de pildă, vorbind despre *originea folclorului şi despre încadrarea lui în sfera artei*, precum şi despre *funcţia sa socială*, autorii subliniază că „în istoria culturii spirituale a omenirii, ca şi în istoria culturii fiecărui popor, cel dintîi moment de creaţie artistică îl constituie folclorul. Originea folclorului se confundă deci cu însăşi originea artei, căci, ca sumă a creaţiilor artistice populare, el este mai întîi o artă, *un capitol al artei* (subl. ns.)" şi „are acelaşi izvor ca toate celelalte fenomene ideologice", şi anume „... activitatea de muncă a omului". Iar în continuare se face precizarea că „arta [*deci şi folcorul*] a fost creată de oameni, pentru că le era necesară... Această artă nu reprezenta în nici un caz un scop în sine, ci apare în colectiv, din necesitatea caracteristică omului de a comunica, de a transmite ideile şi sentimentele sale" (p. 6). Privită sub aspectul istoric, în diferitele stadii de dezvoltare a societăţii, creaţia folclorică „a îndeplinit şi îndeplineşte mereu multiple şi importante funcţii..." (p. 8). În acelaşi spirit — dialectica marxist-leninistă fiind călăuză permanentă — se tratează cu precădere alte aspecte mai importante din viaţa folclorului, aspecte legate direct de conţinutul său, de procesul de creaţie sau de modul de circulaţie al folclorului. Între cele care se referă la conţinutul său — *caracterele generale ale folclorului* (caracterul popular, specificul naţional, realismul folclorului şi caracterul de clasă) —, *Caracterul popular*, deşi foarte restrîns, este redat cu claritate mai întîi prin precizarea noţiunii de *popor* ca „*o comunitate variabilă de grupuri şi clase sociale*" (p. 13). În acest înţeles, folclorul oglindeşte psihologia poporului, „reprezentat doar de marea masă a celor ce muncesc" (p. 13), *creaţie populară* însemnînd, implicit, *ceea ce provine din popor* sau ceea ce este acceptat, datorită conţinutului şi funcţiei sale de către popor. O altă latură a folclorului prezentată aici o constituie aceea care se referă la procesul de creaţie — *caracterul colectiv* — ca una din trăsăturile specifice ale folclorului. Cu toată conci-

https://biblioteca-digitala.ro

ziunea expunerii, problema ni se înfăţişează în complexitatea sa, mai ales dacă se au în vedere şi celelalte caractere specifice : *oralitatea* cu corolarul ei *variantele* şi *anonimatul*, în limitele cărora se adoptă o poziţie ştiinţifică în aprecierea faptelor de folclor. Astfel, se combate părerea greşită a „acelora care consideră că tot ceea ce circulă pe cale orală poate fi socotit folclor" (p. 20) şi se promovează, în schimb, principiul selectării operelor folclorice, considerîndu-le ca atare „numai pe acelea care exprimă în chip real ideologia şi gustul artistic al poporului muncitor" (p. 20).

O pondere deosebită în cadrul primei părţi — sub raportul spaţiului şi, mai ales, al conţinutului — se acordă istoriei folcloristicii din ţara noastră. După ce se stabilesc raporturile ce există între folcloristică şi alte discipline — ca istoria şi etnografia, domeniile şi problemele folcloristicii contemporane privite prin prisma dialecticii marxist-leniniste, diferitele metode şi mijloace tehnice de lucru la teren —, se trece apoi la prezentarea istorică propriu-zisă a evoluţiei gustului şi preocupărilor pentru folclor. Astfel, se desprind etapele importante (deşi nu totdeauna delimitate precis) ale cercetării, culegerii, studiilor şi publicării de folclor. Iar în sfera acestora se scot în relief diferite idei, concepţii şi curente ideologice (semănătorismul, poporanismul, gîndirismul), care au generat diferite atitudini faţă de creaţia populară. De asemenea, ni se înfăţişează personalităţile de seamă care, prin operele lor, au militat pentru o literatură şi artă naţională inspirată din folclor, combătînd în acelaşi timp concepţia antiştiinţifică, antipopulară a acelora care disprefuiau folclorul. Un loc important în cuprinsul acestui capitol îl ocupă tratarea folcloristicii din perioada de după 23 August 1944. Aceasta este cu atît mai relevant cu cît ne dăm seama că „schimbările survenite după anul 1944... au determinat unele schimbări radicale atît în folclor, cît şi în folcloristică, dînd... folcloristicii o direcţie cu adevărat ştiinţifică" (p. 46).

Latura dominantă a cursului o constituie însă partea a doua (p. 50—177), în care se relatează problemele specifice, morfologice de bază ale cîntecului, respectiv ale melodiei populare. În cadrul acesta, pe temeiul unei bogate bibliografii de specialitate, autorii, expunînd fiecare capitol într-un spirit analitic excesiv, au urmărit în acelaşi timp şi aspectul didactic şi cel ştiinţific al problemelor, deşi uneori se depăşeşte limita didactică a lor (ca în cazul versului popular, prea larg extins). Cu alte cuvinte — în sensul acesta — ar exista un dezechilibru de proporţie didactico-pedagogică între capitole. Şi, cu toate acestea, fiecare temă-subiect, privită separat, reprezintă o unitate bine echilibrată şi tot aşa de bine fundamentată, dobîndind astfel un caracter de studiu. Iar din acest punct de vedere — dacă ţinem seama şi de aspectul metodologic al succesiunii şi al integrităţii ideilor — capitolele : *melodia, ritmul* şi *arhitectonica în cîntecul popular* ni se par cele mai realizate din punctul de vedere al concepţiei şi al sistematizării, comparînd aceasta cu ceea ce s-a scris pînă acum în cadrul unui curs.

Dacă în general cursul este bine gîndit şi realizat, constatăm totuşi că în unele părţi autorii exagerează prin amplificarea nejustificată a problemelor, iar în altele promovează idei, formulări şi expresii încă discutabile.

De pildă, capitolul folcloristica — prezentat la modul general — socotim că era mai necesar să fie rezervat mai ales problemelor de natură muzicală, iar cele literare să fie prezentate numai în măsura contribuţiei lor la lămurirea orientării şi a stabilirii curentului de preocupări istorice în acest domeniu şi a principiilor metodologice care-i stau la bază. Restul problemelor putea să figureze în bibliografie sau în notă. Acelaşi lucru se poate spune şi despre capitolul versului popular, care ni se pare a fi prea detaliat, mai ales în punctele sale strict literare (vezi începutul).

Folcloristica este într-adevăr o ştiinţă socială *nu prin „ajutorul filozofiei marxiste* (subl. ns.)", ci prin însuşi obiectul ei : folclorul, conţinutul şi funcţia realistă a acestuia.

https://biblioteca-digitala.ro

Filozofia marxistă contribuie doar la „interpretarea faptelor de folclor" (p. 27), după cum spun chiar autorii.

Este prea cunoscut faptul că în folclorul românesc un text este vehiculat de mai multe melodii, şi invers. Aceasta este, am putea spune, o caracteristică a cîntecului românesc. Credem că afirmaţia „despărţirea muzicii de un text demonstrează totodată maturitatea ei artistică, neobligativitatea de a se asocia cu textul, putinţa ei de a exprima singură, cu mijloace proprii, un anumit conţinut..." (p. 71) este insuficientă. Se ştie că melodiile iau naştere într-un proces mai lent, în comparaţie cu poeziile, ceea ce demonstrează numărul lor redus. Deci altul ar fi criteriul şi logica adaptării unei melodii la texte diferite. Nu tendinţa de autonomizare a uneia din componentele cîntecului — melodie sau poezie — justifică despărţirea, *ci necesitatea de a se cînta*, completîndu-se astfel un gol procesual existent. În cazul acesta, factorul selectiv este de ordin subiectiv, nu obiectiv, ţinînd seama de estetica conţinutului şi formei, de dinamica circulaţiei şi de sfera stilurilor.

Tuturor *sistemelor sonore* — de la cele mai reduse pînă la cele mai dezvoltate — li se atribuie denumirea generală de *sisteme tonale* (p. 90). În stadiul actual, şi mai ales într-un curs de folclor, socotim că această terminologie este forţată şi improprie. Istoriceşte, tonalitatea reprezintă un anumit stadiu în evoluţia structurilor sonore, implicînd echilibru şi funcţionalitate perfectă şi definitivă. Or, în cazul prepentatonicelor, cită vreme „sunetele poartă chiar *incipiente* (subl. ns.) rosturi sonore" (p. 91), mai poate fi vorba de tonalitate? Desigur că nu! Socot că este cel mai indicat termenul cuprinzător de *sisteme sonore* (vezi V. Giuleanu şi V. Iuşceanu, *Tratat de teorie a muzicii*, vol. II, Bucureşti, Edit. muzicală, 1962, p. 5) sau *sisteme modale*.

În curs — în cadrul sistemelor „tonale" — pentatonia ocupă un loc deosebit de important, mai ales prin strădania de a determina şi a demonstra existenţa, vechimea şi structura specifică a unei pentatonii româneşti, subliniată, în special în Transilvania, prin tipurile bihorean şi maramureşean.

Justificînd varietatea structurii scării pentatonice după locul pe care-l ocupă fiecare treaptă, se dă un tablou al acestora, greu de sesizat fără exemple melodice imediate (p. 96). Sinteza — schiţă:

I *fa-sol-la-do-re* nu poate fi egală cu *sol-la-si-re-mi* decît sub raport structural, pe cînd intonaţional este altceva (transpoziţie), dacă cititorul nu este avizat (vezi şi celelalte, p. 96). Melodia nr. 18 (p. 197), de tip pentatonic maramureşean, are o intonaţie specifică, *sui generis*. În cazul acesta, afirmaţia: „Aspectul sonor al melodiei, precum şi a [sic] gamei este asemănător unei game minore armonice, care face cadenţa pe treapta V" (p. 99) este nejustificată. Fiecare treaptă aici are o funcţie melodică bine definită şi nu trebuie să-i căutăm echivalenţe în *sistemul tonal*, bineînţeles în acest exemplu.

În sistemul heptatonic — după ce determină structura modurilor diatonice, frecvenţa acestora în cîntecul popular — apare o denumire nouă: *modul acustic*, *gamă acustică*. Este de neînţeles de ce s-a ajuns la concluzia că *modul lidian* cu treapta a 7-a coborîtă se numeşte *şi gamă acustică* (p. 107, al. 6; v. şi al. 2). Se ştie că, potrivit legilor atracţiei şi practicii tradiţionale, anumite trepte se alterează suitor sau coborîtor, căpătînd astfel funcţii de broderii superioare sau inferioare. În fond, toată muzica se bazează pe legi acustice. Şi atunci? Ni se pare că această terminologie maghiară a fost preluată, în special, de autorii cursului, dar aici nu este demonstrată. În tot cazul, faptul se cere limpezit (vezi şi p. 112), cu atît mai mult cu cît este vorba de un curs de folclor muzical.

Pentru transcrierea melodiilor, în decursul timpului, s-au preconizat mai multe finale: *sol* (finală unică, B. Bartok); *sol-mi* (C. Brăiloiu); *re-mi* (P. Carp). Acestea sînt numai procedeele tehnice în uşurarea notării melodiilor. Cursul optează pentru al doilea procedeu. În

https://biblioteca-digitala.ro

redarea scărilor modale se foloseşte tot acest procedeu, pe care noi l-am fi înlocuit însă cu finalele reale ale fiecărui mod : *do, fa, sol, re* etc., pentru a fi mai pe înţelesul studenţilor. Socotim că afirmaţia : „Identificarea modurilor se face — în general — înşirînd sunetele melodiei în cadrul octavei, sunetul final al melodiei considerîndu-l baza modului" (p. 108) este o scăpare. Împotriva acestei definiţii pledează înseşi concluziile pe care le trag autorii în legătură cu *cadenţele modale finale*, în sensul că unele sfîrşesc şi pe alte trepte decît tonica modului respectiv (vezi „Colecţia anexă", cînt. nr. 44, 46 şi 243), ceea ce implică în chip riguros stabilirea anumitor criterii de determinare a modurilor.

Referindu-se la căile de pătrundere a *cromatismului* în cîntecul popular românesc, printre altele, se consemnează, cu „probabilitate" (?) muzica bisericească. De bună seamă, unele structuri modale cromatice au pătruns în folclorul nostru începînd din secolul al IX-lea, o dată cu cultul bizantin. Trebuie însă subliniat faptul că cromatismul are o vechime mult mai mare, originea sa fiind autentic populară. Dovada : Clement din Alexandria (+220) se ridica împotriva folosirii acestui gen în cîntarea bisericească, pe care-l considera „bon pour les débauchés des courtisanes" (V. A. Machabey, *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère Chrétienne*, Paris, 1928, p. 45—46, în Gh. Ciobanu, *Modurile cromatice în muzica populară românească*, 1966). Cromatismul se structurează precis în cadrul scării respective prin prezenţa uneia sau cel mult a două secunde mărite, statornicindu-se astfel funcţii şi relaţii melodice definitive între trepte. În cazul acesta, ni se par de prisos sau chiar riscante afirmaţiile : „Cromatismul nu este general, ci limitat la anumite trepte din gamă" sau „Sunetele care prin alteraţia lor formează cromatismul sînt, de obicei, instabile ; *deci acesta nu este un sistem riguros, ci apare în mod liber, la voia interpretului* (subl. ns.)" (p. 111). Nu credem că anumite structuri sînt de natura voinţei interpretului : cauza trebuie căutată în istorie şi evoluţie.

În sfera capitolului despre ritm, vorbind despre formulele ritmice complexe obţinute din combinarea mai multor celule, nu se precizează determinativul acestei realităţi (p. 131). Aspectul este pur teoretic. Practic, melodia însăşi, prin direcţia şi fluiditatea sa, defineşte în esenţă formula complexă pînă la cuprinderea unui rînd melodic, stabilind astfel şi măsura respectivă (vezi cînt. nr. 62 şi 64 „Colecţia anexă"). Accentul ritmic al formulei ritmice nu se poate confunda niciodată cu cel metric, fiecare avînd rostul, efectul şi dinamica sa. Atunci, de ce afirmaţia că „acentul ritmic are totodată şi o valoare metrică" (p. 131)? De-ar fi aşa, s-ar pune bara înaintea acestui accent, denaturînd — cu ştiinţă (?) — formula ritmică, implicit măsura. De altfel, înşişi autorii atrag atenţia asupra acestor eventuale interpretări.

Formei arhitectonice i se acordă o importanţă deosebită prin detaliul analizei, insistîndu-se în special asupra formulelor şi aspectelor acestora în alcătuirea rîndurilor melodice. Pentru definirea tipurilor de strofe melodice — în chip tradiţional, dar nejustificat — se păstrează o terminologie, după părerea noastră, cu totul improprie şi confuză, mai ales că unii dintre aceşti termeni se folosesc şi în alte domenii (ritmice şi metrice). Ar fi fost mai firesc să se definească monopartit (tipul primar), bipartit (tipul binar), tripartit (tipul ternar) şi tetrapartit (tipul pătrat), ţinînd seama şi de faptul că astăzi strofa melodică se amplifică (p. 158). Exemplele date pentru tipul „primar" (vezi „Colecţia anexă", nr. 26, 81) nu au forma *A-A-Ac*, ci *A-A-Ab.c.*

Mai departe, în cuprinsul aceluiaşi capitol, se conferă o atenţie deosebită *cezurii*. După autori, „se consideră cezură orice sunet de încheiere a rîndului melodic" (p. 161), ceea ce socotim că este imprecis. Trebuie să fie clar că cezura are loc numai la sfîrşitul *unor rînduri melodice* în interiorul strofei, şi nu la sfîrşitul ei. Finala *nu are funcţie de cezură*, cum spun autorii (p. 161, pct. 1, p. 162, a). Uneori, cezurile au un rol deosebit în determinarea stilului, genului şi regiunii. Ele sînt deci un factor specific al graiului muzical respectiv. Cu cît ne apro-

https://biblioteca-digitala.ro

piem de zilele noastre, acestea dispar. Sînt cazuri cînd în unele cîntece nu găsim cezuri, aceasta depinzînd de stratul şi de genul în care ne aflăm. Cezura, pe lîngă treapta din gamă, *implică şi o durată mai mare, o suspensie a acesteia.*

Vorbind despre locul cezurii în cadrul diferitelor tipuri de strofe melodice („binar" sau „ternar"), se susţine ideea că cezura principală poate să aibă loc ori după rîndul I, ori după al II-lea fără să se precizeze ce determină acest fenomen.

Dacă, pe lîngă aceste neînsemnate observaţii, s-ar fi chibzuit mai mult în selectarea noţiunilor şi termenilor consacraţi, sîntem convinşi că s-ar fi evitat o serie de expresii improprii contextului respectiv şi susceptibile unor interpretări. Iată numai cîteva dintre ele: „funcţia de *regulator* (subl. ns.) al muncii" (p. 8); „imaginilor verbale" (p. 88); „sisteme tonale" (p. 90); „21 de fracţiuni (?)" (p. 90); „intervale goale (?)" (p. 92); „*o frumoasă* (subl. ns.) pentatonie (?)" (p. 103); „se completează *la mod lidic* (subl. ns.)" (p. 101); *permutaţiile* (subl. ns.) *gamei acustice*" (p. 101 şi 107). Toate aceste semnalări au darul de a contribui — după necesitate — la îmbunătăţirea şi acurateţea stilistică a cursului într-o eventuală retipărire, pe care o aşteptăm cu interes, tirajul primei ediţii (720 de exemplare) fiind cu totul insuficient nevoilor învăţămîntului muzical superior.

Volumul I al acestui curs se încheie cu o bogată şi valoroasă colecţie de cîntece şi melodii de joc (304). Materialul antologic este judicios alcătuit, atît sub raportul selectării, cît şi sub aspectul concretizării lui grafice, fiind însoţit de informaţiile necesare stabilirii originii fiecărui cîntec. Întregul repertoriu de cîntece este proporţional şi reprezentativ pentru fiecare provincie sau regiune folclorică şi, în aceeaşi măsură, pentru fiecare gen în parte. Problemelor abordate în volumul de faţă — pentru exemplificarea lor — le-au fost rezervate primele 116 cîntece. Celelalte se referă la alte probleme — genurile şi graiurile muzicale —, care fac obiectul volumului al II-lea, urmînd, credem, a se tipări. De aceea considerăm inutilă integrarea acestora în volumul I al cursului.

În concluzie, *Cursul de folclor muzical* — cu toate micile şi inerentele scăpări —, conformîndu-se unei complete programe analitice, are o vie întrebuinţare în lumea studenţilor, contribuind, pe de o parte, la educarea şi instruirea acestora în spiritul dragostei pentru creaţia populară, iar pe de altă parte la dezvoltarea gustului şi interesului pentru cercetarea ştiinţifică. Aprecierile noastre sînt cu atît mai îndreptăţite cu cît ele izvorăsc din experimentarea lui la Facultatea de muzică din Institutul pedagogic de 3 ani din Bucureşti.

VASILE D. NICOLESCU

Institutul BIBLIOTECA

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

LIMBA ROMÂNĂ

STUDII ȘI CERCETĂRI LINGVISTICE

REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

CERCETĂRI DE LINGVISTICĂ — CLUJ

ANUAR DE LINGVISTICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ — IAȘI

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

STUDII CLASICE

NYELV ÉS IRODALOMTUDOMÁNYI KÖZLEMÉNYEK

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
IN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară şi folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, ediţia a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p., 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" şi folclorul Bucureştilor. Studiu istoric-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări şi strigături româneşti de cari cîntă fetele şi feciorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roşia, în anul 1838**, ediţie critică cu un studiu introductiv de Ion Muşlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

GHEORGHE VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 547 p., 23 lei.

Rev. etn. folc., t. 11, nr. 4, p. 307—408, Bucureşti, 1966

I. P. I. — c. 3462

43.407

Lei 12. —
6 lei